LaS.Gr
H2515se

Hanssen, Friedrich
La seguidilla.

aS.Gr
12515se

PRESENTED TO

THE LIBRARY

BY

PROFESSOR MILTON A. BUCHANAN

OF THE

DEPARTMENT OF ITALIAN AND SPANISH

1906-1946

Nielw abuelmnan

LA SEGUIDILLA

POR

FEDERICO HANSSEN

(Publicado en Los Anales de la Universidad de Chile)

SANTIAGO DE CHILE
IMPRENTA CERVANTES
BANDERA, 50

1909

Rec. Lang. R.R. 10-339-43

LaS. Gr
H2515se

LA SEGUIDILLA

POR

Friedrich
(FEDERICO) HANSSEN

(Publicado en Los Anales de la Universidad de Chile)

494659
14. 7. 49

SANTIAGO DE CHILE
IMPRENTA CERVANTES
BANDERA, 50

1909

LA SEGUIDILLA

POR

FEDERICO HANSSEN

§ 1.—LISTA DE AUTORES QUE HABLAN SOBRE EL METRO DE LA SEGUIDILLA

Gonzalo Correas, Arte Grande de la Lengua Castellana, compuesto en 1626 i publicado por el Conde de la Viñaza en Madrid, 1903, páj. 270.

Juan Díaz Renjifo, Arte Poética Española, Salamanca 1592, no menciona la seguidilla. Conozco las reimpresiones de 1628 i 1644. La edicion que se ha publicado en 1759 en Barcelona dedica el capítulo 52 a la seguidilla. Esta es reimpresion de la de 1727. Parece que el verdadero nombre del autor del Arte Poética es Diego García Renjifo. Véase Viñaza, Biblioteca de Filolojía Castellana, páj. 458.

Andres Bello, Arte Métrica, Santiago 1835, cuarta edicion, 1871, § 9, páj. 205.

Mariano Soriano Fuertes, Historia de la Música Española, Madrid i Barcelona 1855-59, I, páj. 186.

Ch. Davillier, L'Espagne, Paris 1874, páj. 396.

José María Sbarbi, El Refranero Jeneral Español, Madrid 1874-78, Tomo IV, Introduccion.

tenida del mismo autor (Jornada 3), exije el lacayo Ocaña: «Toquen unas seguidillas»; se contesta: «Alto, pues, vayan seguidas», i lo que se canta i baila despues son hexasílabos con una seguidilla de estribillo.

Otras indicaciones relativas a la etimolojía, son meras conjeturas. Correas dice: «...i de la jente de la seguida i enamorada, rufianes i sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les ha pegado el nombre de seguidillas. I ellos se llaman de la seguida, i de la siga, de la vida seguida, i de la vida airada; porque siguen su gusto i placer i vida libre sin lei, i su furia, i siguen i corren las casas públicas, i aun porque son seguidos i perseguidos de la justicia». Cejador declara: «Fué siempre cantar algo picaresco i se dijo del «ir tras» otras coplas mayores, al modo del verso adónico i nuestros estribillos i estrambotes, que dan la lijereza al final de un ritmo mas grave.»

Tambien, podria ser que el nombre de la seguidilla tuviera relaciones con el término «seguir» de los portugueses, el cual designa una melodía o una estrofa que se adapta a un modelo dado. Compárese Carolina Michaëlis, Grundriss II, 2, pájs. 197 i 202, Cancionero da Ajuda II, páj. 661. Este nombre no estaria fuera de propósito, porque la seguidilla se canta, jeneralmente, con una melodía conocida.

Se encuentra la variante «siguidilla»: Pérez de Montoro, Madrid 1736, I, páj. 368 i II, páj. 83, Arte Poética Española de 1759 en el título del capitulo 52, Olmeda, Folk-lore de Burgos, páj. 112, nr. 22 (*Principio i traigo alivio de siguidillas*). Compárese *siguro*, *sigun* (Espinosa, Revue de Dialectologie I, 189).

El nombre, jeneralmente, está ligado con la estrofa que conocemos. Sin embargo, a veces, tambien se aplica a canciones compuestas en otros metros. Rodríguez Marin, V, páj. 125, nr. 38 da una seguidilla sevillana escrita en versos de ocho silabas. Tambien el Cancionero Popular, tercera serie, Valparaiso 1896, páj. 87, publica con el nombre de seguidillas unas poesías compuestas en octosílabos. Ademas, todo el jénero que lleva el nombre de «seguidillas jitanas»

presenta una forma métrica que no tiene relaciones con la seguidilla corriente.

§ 4.—LA SEGUIDILLA JITANA

De la seguidilla jitana, habla el señor H. Schuchardt en su trabajo intitulado «Die Cantes Flamencos», Zeitschrift V, páj. 249. El metro no tiene nada que ver con la seguidilla comun. Consta de cinco versos: 6 + 6, 5, 6 + 6. Schuchardt ha visto que se trata, propiamente, de una endecha compuesta de cuatro hexasílabos entre los cuales se intercala un pentasílabo. Este pentasílabo, orijinariamente, traia una esclamacion intercalada:

Argun dia por berte
Inero yo daba,
Compañerita,
Ahora por no berte
Güerbo yo la cara.

Posteriormente, esa esclamacion, que raras veces falta, podia trasmudarse a otra parte:

Baluarte imbensible,
Isla e Leon,
Como ganaron
Los franceses, mare,
Fué po una traision.

La seguidilla jitana es propia de Andalucía i la usan mucho los jitanos. En el presente artículo, no la incluyo.

§ 5.—LA INTERVENCION DE LA SINALEFA

Comunmente, entre los heptasílabos i pentasílabos se admite el hiato. Véase Rodríguez Marin II, páj. 27:

Son tus ojos cañones
De artillería,
Que le están apuntando
Al alma mía.

Esta regla se observa en las seguidillas literarias i en la gran mayoría de las populares. Sin embargo, en esta segunda categoría, se encuentran escepciones. Véase Olmeda, Folklore de Búrgos: *I otro le está aguardando En la cantarera* (páj. 35), *Espadilla, gramilla, El diablo la lleve* (páj. 59), *Yo me voi a la casa I tú no lo sabes* (páj. 88), *Échala el ringondango A la naranjilla* (páj. 113), *Deja el cántaro, rosa, I vente conmigo* (páj. 113).

Este fenómeno es mas frecuente en las seguidillas antiguas: *La mujer mas hermosa, El hombre mas feo* (Revue Hispanique VIII, páj. 314, nr. 51), *¡O qué vergonzosa Está mi esperanza!* (Revue Hispanique VIII, páj. 321 nr. 174), *Vozes doi al zielo Y no me responde* (Revue Hispanique VIII, páj. 323, nr. 207), *Passaré qual Leandro El mar de mis ojos* (Laberinto Amoroso, Rom. Forsch. VI, páj. 93, nr. 6), *Con el sol de su vista En el prado verde* (Laberinto Amoroso, Rom. Forsch. VI, páj. 133, nr. 69).

§ 6.—VERSOS AGUDOS

Es mui notable la regla de que tanto los heptasílabos como los pentasílabos son graves. Por esta particularidad, la seguidilla se aparta de los otros metros castellanos de procedencia nacional. Pues el cambio libre de rimas graves i agudas es una de las notas mas características de la versificacion castellana (*).

Se hallan escepciones, pero su número es mui reducido. En la gran coleccion de Rodríguez Marin, pocos versos terminan en frase aguda. Puede servir de ejemplo la cancion II, páj. 262, nr. 2355:

(*) Los metros que hacen obligatoria la rima grave revelan, en su mayoría, la influencia portuguesa o italiana.

El querer que te tengo
Lo he confesado
I el confesor me ha dicho
Que no es pecado.

Que es natural.
Quererse unos a otros,
Por caridad.

En las seguidillas antiguas, las escepciones son rarísimas. Véase la poesía del Infante don Pedro de Portugal que abajo citaré i, ademas, el siguiente ejemplo que se halla en las obras líricas de Antonio Hurtado de Mendoza, Madrid 1728, páj. 23:

De la nueva Castilla
No miro alegres
Ni celajes azules,
Ni campos verdes.

¡O males nuevos
Donde a vuestra verdad
Se miente el cielo!

En cambio, las Cuecas chilenas hacen uso de esta licencia en numerosos casos. Doi una poesía que se encuentra en los Cantares del Pueblo, Santiago (sin fecha), páj. 66:

Sólo por ella late
Mi corazon,
I ser correspondido
Es mi ilusion.

Versos esdrújulos no se encuentran en las seguidillas antiguas, i las poesías populares modernas casi no los admiten. Hai ejemplos aislados en la seguidilla literaria de nuestros dias. Rima, por ejemplo, «lágrimas» con «ramaje» en la poesía de Julio Alarcon que se lee en el Florilejio de Valera IV, páj. 186.

§ 7. SUSTITUCION DE LOS PENTASÍLABOS POR HEXASÍLABOS AGUDOS

Es de mucho uso, en las seguidillas antiguas i modernas, una licencia que contrasta con los preceptos de la métrica castellana usual. Los pentasílabos graves pueden ser sustituidos por hexasílabos agudos. Abundan tanto los ejemplos que podemos considerar como equivalentes ambas formas. Se ve que el verso mas corto de la seguidilla contiene, necesariamente, cinco sílabas efectivas, pero es libre la acentuacion de ellas. Se esplica este hecho por el ritmo musical que permite la dislocacion del acento al final de los versos. Correas menciona esta particularidad: «Hai tambien seguidillas antiguas, i se hacen modernas con el acento en la última.» Los métricos modernos la pasan en silencio. Los poetas eruditos de los tiempos modernos no la usan. Pero, en la poesía popular, está tan arraigada que se conserva a despecho de la teoría.

Son frecuentes los versos de esta clase en la literatura antigua. Correas cita algunos:

A cojer amapolas.
Madre, me perdí;
Caras amapolas
Fueron para mi. *)

Otra seguidilla de formacion análoga que cita Correas sirve de estribillo a una poesía de Cervántes que se halla en El Celoso Estremeño i en La Entretenida, Jornada 3:

Madre, la mi madre,
Guardas me poneis;
Que si yo no me guardo,
Mal me guardareis.

*) El segundo heptasílabo está reemplazado por un hexasílabo grave.

Tambien el *Vocabulario de Refranes* compuesto por Correas i reimpreso en Madrid 1906, contiene versos de esta clase. Véase páj. 434:

Vestime de verde
Que es buena color,
Como el papagayo
Del rei mi señor.

Abundan los ejemplos en las seguidillas publicadas por Foulché-Delbosc en la Revue Hispanique VIII. Véase nr. 97:

En el laço te tengo,
Paloma torcaz,
En el laço te tengo,
Que no te me irás.

Son interesantes los números 3 i 15 porque presentan la dislocacion del acento solamente en uno de los pentasílabos:

Afuera, picaño,
Fuera de mi portal,
Que berna mi rrufo
I abra rebuelta.

Yendo a la plaça
Encontré a Ines,
Que la ablan, peliscan i besan (*)
Dos estudiantes.

Otros ejemplos, que se designan espresamente con el nombre de seguidillas, trae Cervántes en la novela Rinconete i Cortadillo:

Por un Sevillano,
Rufo a lo valon,
Tengo socarrado
Todo el corazon.

(*) Sobran sílabas en este verso.

Riñen dos amantes,
Hácese la paz:
Si el enojo es grande,
Es el gusto mas.

Detente, enojado,
No me azotes mas:
Que si bien lo miras,
A tus carnes das.

En el Quijote II, 24, 93 (cito la edicion de 1608), se encuentra una seguidilla, la que, segun el testimonio de Rodríguez Marin IV, páj. 422, se canta todavia hoi en dia:

A la guerra me lleva
Mi necesidad;
Si tuviera dineros
No fuera, en verdad.

De los ejemplos que se leen en las obras de Lope de Vega, cito los siguientes:

Pastores de Belen, Obras sueltas XVI, páj. 274.

De una vírjen hermosa
Celos tiene el sol,
Porque vió en sus brazos
Otro sol mayor.

Autos Sacramentales, Obras Sueltas XVIII, páj. 254.

Mañanitas de Pascuas
De Resurreccion,
Despues de tres dias
Amanece el sol.

Cito, tambien, algunas de las estrofas correspondientes del *Laberinto amoroso* de 1618, publicado por Vollmöller, Romanische Forschungen VI. Son los números 10 i 37:

Son tus ojos, niña,
Mas bellos que el sol;
Cada vez que los miro
Me matan de amor.

Galeritas de España
Surcan por el mar,
Y mis pensamientos
Las hazen volar.

Quevedo, Valdivielso. Antonio Hurtado de Mendoza i otros autores del siglo XVII admiten la misma licencia. Como testimonios para el siglo XVIII, pueden servir las siguientes estrofas:

José Francisco de Isla (Rivadeneyra XV, páj. 402).

No se te dé cuidado;
Que tú correrás:
Hai mas mundo, i entónces
Ellos lo verán.

José Iglesias de la Casa. (Rivadeneyra LXI, páj. 421).

Ni tú quitarme puedes,
Ni yo a mi rabel,
Decir, zagal, verdades
Que sabe el Zurguen.

Bastante comun es el fenómeno en las poesías de Joseph Villarroel (*Poesías sagradas i profanas*, Madrid 1761) i Antonio Valladares de Sotomayor (Sbarbi, *Refranero Jeneral Español* IV). Encuentro versos de esta clase todavía en las seguidillas de Alberto Lista (1775-1848). Véase *Florestas de rimas modernas castellanas* por Fernando Wolf, Paris 1837, II, páj. 370:

Lazo de blandas flores
Me tejió el Amor.
Yo recibí inocente
La suave prision.

Mas al romperlas
¡Ai de mí! que las flores
Ya eran cadenas.

En cambio, ya existen, en los siglos XVII i XVII, autores que no admiten sino los pentasílabos graves. Observan esta regla Calderon, Francisco Manuel de Melo, Antonio de Solis, José Pérez de Montoro (con raras escepciones), Diego Torres (Rivadeneyra LXI) i Antonio Muñoz (reimpreso en Dresden 1907).

En la poesía popular, abundan las hexasílabos agudos. Rodríguez Marin trae muchos ejemplos. Cito los siguientes modelos:

I, páj. 5, nr. 13.

Duérmete, niño mio
De mi corazon;
Te acompaña la Vírjen
I el Niño de Dios.

II, páj. 253, nr. 2304.

Estando en la ventana
Me dijo un galan:
Águila real hermosa,
¿Cuándo volarás?

Yo le respondí:
Cuando tú, vida mia,
Me saques de aquí.

III, páj. 415, nr. 5397.

A las flores les cuento
Todo mi penar,
Porque sé que las flores
No lo han de contar.

Todo mi sentir,
Porque sé que las flores
No lo han de decir.

Son importantes los ejemplos que traen las colecciones de Olmeda (Folk-lore de Búrgos) i Calleja (Cantos de la Montaña), porque las melodías que se agregan dan la esplicacion del fenómeno. Olmeda presenta los siguientes hexasílabos:

Páj. 35, nr. 18 (7+6+7).

Yo no soi la del cántaro,
Madre, yo no soi,
Que se rompió ayer tarde.

Páj. 49, nr. 6.

Para ser labradora,
Tienes poco ardid,
Que cuando vas al campo
Te echas a dormir.

Páj. 50, nr. 8.

¿Cómo quieres que tenga
Gracia en el cantar
Salida de Cuaresma
I harta de ayunar?

Páj. 51, nr. 11.

Dice que no me quieres,
Tú me has de querer,
Tú has enturbiado el agua,
Tú la has de beber.

Páj. 51, nr. 12.

I aunque me veis que canto
No lo canto yo,

Que lo canta la lengua,
Llora el corazon.

Páj. 59, nr. 1.

Si te estás desnudando
Vuélvete a vestir;
Que algunos malos ratos
Paso yo por ti.

Páj. 147, nr. 18.

Anda i agáchate, Pedro,
I vuélvete a agachar,
Que las agachaditas
Tú las pagarás.

Calleja, Cantos Romeros, nr. 1.

Si se va que se vaya,
Que ya volverá,
Que deja los pichones
A medio criar.

Calleja, Bailes a lo alto, nr. 13.

¿Qué quieres que te traiga
Si voi a Madrid?
No quiero que me traigas,
Que me lleves sí.

En todos estos casos, la melodía justifica el uso del hexasilabo. Se canta, por ejemplo: *¿Como quiéres que ténga—Gracia én el cantár—Salidá de Cuarésma—I hárta de ayunár?*

En algunos casos escepcionales, sobra una sílaba en los pentasílabos. Esta irregularidad se esplica por la tendencia de llenar un vacío que deja la melodía, por una sílaba redundante:

Olmeda, páj. 146, nr. 14 (7+5,7+6).

Seguidillas boleras
Van por tu calle,
Como van tan volando
Que no las ve nadie.

Anda i arriba, majo,
Arriba, majo,
Que toca la parada,
Que dala un trancazo.

§ 8. — Sustitucion de los heptasílabos por hexasílabos graves

Miéntras que el pentasílabo grave puede ser reemplazado por el hexasílabo agudo, una transformacion análoga del heptasílabo no se encuentra nunca. Pero, en las seguidillas antiguas, el hexasílabo grave puede usarse en lugar del heptasílabo. Correas dice lo que sigue: «Es ordinario el primero mayor ser de 6 sílabas i el tercero de 7, i alguna vez al contrario i ámbas de a 6, i ansí mesmo ser los dos mayores de a 7, i estos tengo por los de mejor proporcion.»

Con esta particularidad, entra la seguidilla en la clase de los metros castellanos de número variable de sílabas a la cual pertenece el Arte Mayor. La licencia que se admite, no sólo en este verso sino tambien en varios otros, todavía se considera, por algunos filólogos, como fenómeno misterioso i casi inesplicable. Pero, en realidad, su índole está aclarada con absoluta seguridad. Se trata de cierta libertad en el uso del «Auftakt». He comparado, por este motivo, esta singularidad con la «procataléxis» de los griegos. Repito que no se trata de una conjetura sino de un hecho establecido sólidamente por el testimonio de los métricos antiguos i confirmado por melodías que se conservan. Compárese Foulché Delbose, Revue Hispanique IX, pájs. 75 138, i Hanssen, Anales 1906.

Encuentro la melodía de un Arte Mayor cantado en 1492 en el Cancionero Musical, páj. 21 de los *Preliminares* escritos por el editor. Su ritmo es el siguiente: (*)

| v v v | v v v | v v v | —
v | v v v | v v v | v v v | —
| Ea ju- | dios, a | enfarde- | lar,
Que | mandan los | reyes que | paseis la | mar.

La licencia no ha desaparecido, sino que se conserva en canciones populares modernas:

Rodríguez Marin V, páj. 110 (**).

| —v v | —v v | —v v | —p
v | —v v | —v v | —v v | —
| Todas las | monjas se | van a acos- | tar;
La | madre aba | desa se | queda a re- | zar.

Calleja, Cantos Romeros, nr. 93 (***).

| v v v v | — — |
| v v v v | — o
v | v v v v | — — |
| v v v v | — o
| Dicen que te | casas |
| Con la Salo- | mé:
Bue- | na chica te | llevas |
| Pa andar en un | pié.

Correas cita, en la páj. 274, diez «seguidillas viejas» de las cuales cuatro tienen la forma 7+5,7+5, cuatro 6+5,7+5, una 6+5,6+5 i una 8+5,8+5. Esta última estrofa no es se-

(*) Espreso por — la nota entera, i por v la media.

(**) — espresa $^1/_4$, i v $^1/_8$; p indica una pausa de $^1/_8$.

(***) — i v espresan lo mismo; o indica que la nota se prolonga por $^1/_8$.

guidilla, lo que concede el mismo colector diciendo: «Esta última tiene el primero de 8 repetido en tercero i es de las verdaderas Folías.» Entre las «seguidillas modernas» que da en la páj. 276, cuatro tienen la forma 7+5,7+5, tres 6+5,7+5 i dos 7+5,6+5. Cito algunos ejemplos:

(7+5,7+5).

De noche le mataron
Al caballero,
La gala de Medina,
La flor de Olmedo (****).

(6+5,7+5).

Aires de mi tierra,
Vení i llevadme;
Que estoi en tierra ajena,
No tengo a nadie.

(6+5,6+5).

Toda va de verde
La mi galera,
Toda va de verde,
De dentro a fuera.

(7+5,6+5).

Seguidillas me piden
Estas mozuelas:
¡Malas seguidillas
Vengan sobre ellas!

Estas mismas formas se hallan en las seguidillas publicadas por Foulché-Delbosc en la Revue Hispanique VIII. Tam-

(****) Véase Rivadeneyra LVIII, páj. 162, nota 3.

bien aquí, la variante 7+5,6+5 es la que ménos se encuentra. Cito algunos ejemplos

Nr. 30 (7+5,7+5).

Quien dixere que Venus
A sido blanca,
No a estudiado las artes
Por Salamanca.

Nr. 49 (6+5,7+5).

Para casamiento
La mejor cara
Si no tiene dineros
No vale nada.

Nr. 163 (6+5,6+5).

Los cabellos negros,
La niña blanca,
Entre nubes negras
Pareze el alba.

Nr. 190 (7+5,6+5).

Encubrióme una nube
Mi sol hermoso,
Mal aya quien gusta
De dar enojos.

Otras colecciones contemporáneas de poesías, como el *Laberinto Amoroso* (Rom. Forsch. VI) i el *Romancero Jeneral*, se asocian a los documentos que acabo de citar:

Laberinto, nr. 5.

El cielo me falte,
Morena mia,

Si en tus ojos no veo,
La luz del dia.

Laberinto, nr. 31.

Verde primavera,
Llena de flores,
Corona de guirnaldas
A mis amores.

Laberinto, nr. 44.

Galeritas de España,
Parad los remos,
Para que descanse
Mi amado preso.

Esta misma seguidilla se lee en el *Romancero Jeneral* (1604, fol. 404) i en la coleccion publicada por Foulché-Delbosc, núms. 34 i 56.

Lope de Vega admite el hexasílabo grave con frecuencia. Cito dos ejemplos:

Pastores de Belen (Obras Sueltas XVI, páj. 263).

Pide al cielo la tierra
La paz que adora,
I a la tierra el cielo
Le pide gloria.

Pastores de Belen (Obras Sueltas XVI, páj. 439).

Buscaban mis ojos
La Virjen pura,
Con el sol en los brazos
No ví la luna.

Del mismo modo, proceden Ledesma, Valdivielso, Góngora, Quevedo, Antonio Hurtado de Mendoza i otros poetas del siglo XVII. Compárese:

Ledesma (Rivadeneyra XXXV, páj. 182).

Manjar de manjares,
¡Quién te gustase,
I al señor que te ofrece
Le enamorase!

Góngora (Rivadeneyra XXXII, páj. 522, nr. 51).

Trepan los jitanos,
I bailan ellas,
¡Otro nudo a la bolsa
Miéntras que trepan!

Quevedo (Rivadeneyra LXIX, páj. 518).

El doctor i el barbero
Se han concertado
Para ser de la muerte
Dos tributarios.

Guantes i sortija,
Señal es cierta
De que queda la muerte
Junto a la puerta.

Púrgase una dama
De mal de celos,
Yerran la botica,
Faltan remedios.

Una niña de amores
Morirse quiere,

Médicos la curan,
Mas no la entienden.

Que le den el acero
Todos lo mandan;
Moriráse la niña
Si no se sangra.

§ 9.—Observaciones sobre las seguidillas que combinan hexasílabos con pentasílabos

En cuanto al número de sílabas, la seguidilla del tipo 6+5,6+5 coincide con una variante de la endecha en la cual el segundo hexasílabo está convertido en pentasílabo por supresion de una sílaba. Tratándose de una serie de versos, la distincion es fácil porque la estructura métrica de los versos es diferente. Doi como ejemplo una poesía que se halla en los Pastores de Belen (Obras Sueltas XVI, páj. 416):

Venga con el dia
El alegría,
Venga con el alba
El sol que nos salva.

Vengan los pastores,
Vengan norabuena
De adorar al Sol
I la blanca Estrella,
De ver en el arca,
Jamas abierta,
El maná sabroso
Que nos sustenta,
I el precioso nácar
Adonde enjendra
Aquel alba vírjen
Tan blanca perla;
Aquel zagalejo

De la melena,
Que el oro de Tíbar
Por hebras peina,
De quien tantos lobos
Que nos rodean
Dejarán medrosos
La humana selva;
Los montes se alegran
Con su venida.
Venga con el dia
El alegría,
Venga con el alba
El sol que nos salva.

El David valiente
A cuyas piedras
Jigantes armados
Miden la tierra:
Que las humildades
Estima i premia,
I se ofende tanto
De la soberbia;
El que nace en pajas,
Que tales deudas
Paga a Dios el hombre
Con pajas secas.
Decidnos, pastores,
Si llora i tiembla
De ver que la muerte
Su cuna asecha,
O si está contento
De padecerla.
Será lo mas cierto,
Pues la desea;
I aunque a morir venga;
Si es nuestra vida,
Venga con el dia

El alegría,
Venga con el alba
El sol que nos salva.

El dátil hermoso
Que en ramos cuelga
De la blanca palma,
Vitoria nuestra;
Aquel dulce niño,
Panal de cera,
Que de flores hizo
Tan linda abeja;
El cordero blanco
De la ovejuela,
Que nació de Adan
Sin la mancha negra;
¿Qué dice i qué hace?
Que aquellas quejas
Rasgan corazones,
I entrañas quiebran.
Mas si él estriba
Que todos tengan
La vida i remedio
Que de él esperan,
Trate norabuena
De darnos vida.
Venga con el dia
El alegría,
Venga con el alba
El sol que nos salva.

El principio de la primera estrofa (*Vengan los pastores—Vengan norabuena*) indica con toda claridad que, apesar de la frecuencia de la supresion de una sílaba en los versos pares, la forma fundamental del metro es 6 + 6. Tampoco seria posible en la seguidilla que el primer verso fuese agudo agregándose la sílaba que falta al segundo: *De adorar al Sol*

—*I la Blanca Estrella.* Ademas, la rima, que es una misma en toda la poesía, indica con evidencia que el metro es la endecha i nó la seguidilla.

Aun mas clara es la diferencia de los metros cuando las rimas presentan la distribucion que es propia de la redondilla. Compárese Lope de Vega, Pastores de Belen (Obras Sueltas XVI, pájina 288):

Zagalejo de perlas,
Hijo del alba,
¿Dónde vais, que hace frio,
Tan de mañana?

Como sois lucero
Del alma mia,
A traer el dia
Naceis primero;
Pastor i cordero,
Sin choza i lana,
¿Dónde vais, que hace frio,
Tan de mañana?

Perlas en los ojos,
Risa en la boca,
Las almas provoca
A placer i enojos;
Cabellitos rojos,
Boca de grana,
¿Dónde vais, que hace frio,
Tan de mañana?

Que teneis que hacer,
Pastorcico santo,
Madrugando tanto
Lo dais a entender,
Aunque vais a ver
Disfrazado al alma.
¿Dónde vais, que hace frio,
Tan de mañana?

La estructura de los versos de la estrofa es la misma que en la poesía anterior. El estribillo es seguidilla.

Puede confundirse la seguidilla con la endecha tambien en el caso de convertirse el pentasílabo en hexasílabo agudo. Se encuentra, por ejemplo, en el Cancionero Musical, núm. 132 el siguiente estribillo:

De ser mal casada
No lo niego yo:
Cativo se vea
Quien me cativó.

Imposible seria decir si la estrofa es seguidilla o endecha si no se encontrasen estos mismos versos entre las seguidillas publicadas en la Revue Hispanique VIII, núms. 7 i 25.

Tambien aquí, la distincion es fácil cuando se trata de una serie de estrofas. Pero hallándose una estrofa aislada, la clasificacion, a veces, es imposible.

Con seguridad, podemos decir que la estrofa es seguidilla cuando se halla entre otras seguidillas o cuando testimonios directos atestiguan la índole del metro. Se encuentran estrofas de la forma 6+5,6+5 entre las seguidillas publicadas en la Revue Hispanique, entre las seguidillas citadas por Correas, entre las seguidillas de Lope de Vega (Rivadeneyra XXXVIII, páj. 233) i Quevedo (Rivadeneyra LXIX, páj. 122). En estos casos i en otros parecidos, no hai lugar a duda.

Las seguidillas citadas por Cervántes en la novela Rinconete i Cortadillo se designan espresamente con este nombre. Tambien algunas poesías del Romancero Espiritual de Valdivielso (reimpreso en Madrid 1880) están señaladas como seguidillas por el testimonio del mismo autor (pájs. 115, 127, 163, 201). Cito una de ellas:

Unos ojos bellos
Adoro, madre;
Téngolos ausentes,
Verélos tarde.

La estrofa está escrita en redondillas de versos de seis sílabas. Otro ejemplo es:

Galan rebozado
De mi corazon,
Mal se disimulan
Finezas de amor (*).

§ 10.—Versos estraños.

Cuando se insertan en la seguidilla versos de forma estraña, la estrofa cambia de carácter. Lo que resulta, en tal caso, es una formacion parecida a la seguidilla, pero ya no es la seguidilla propia. Correas menciona casos de esta clase i dice: «Ansí mesmo las hallo viejas con el primero i tercero de 7, 8 i 9; i el segundo i cuarto de a 6 no agudo, i aun faltas de un verso». Cito uno de los ejemplos que trae: (8 + 5, 9 + 5):

No canteis, el ruiseñor,
Tan de mañana;
Que despertareis a quien duerme
I amores ama.

Otros son los siguientes:
Laberinto Amoroso, nr. 23 (8 + 5, 6 + 5).

¡Cómo retumban las palas
De los remeros,
En las claras aguas
Del sacro Tejo!

Duran, Cancionero i Romancero de Coplas i Canciones de Arte Menor, Madrid 1829, páj. 107. (9 + 5, 7 + 5).

(*) Rivadeneyra XXXV, núms. 457, 459, 460, 461.

Bullicioso era el arroyuelo
I salpicóme,
No haya miedo, mi madre,
Que por él torne.

Mencionaremos, tambien, las estrofas libres que, entre otros versos, insertan algunos que remedan el ritmo de la seguidilla. Se encuentra un modelo en Lope de Vega, Obras Sueltas XVIII, páj. 334 (Auto Sacramental «La Siega»):

A la Esposa divina
Cantan la gala
Pajarillos al alborada,
Que de ramas en flores
I de flores en ramas
Vuelan i saltan.

A la Esposa bella,
Linda i agraciada,
Que le dió el Esposo
Toda su gracia,
Cantan pajarillos
Al alborada,
I de ramas en flores,
I de flores en ramas
Vuelan i saltan.

Copio otra estrofa parecida de las Obras Métricas de Francisco Manuel de Melo, Leon de Francia 1665, Tersícore, páj. 55:

Juega, juega, morena,
Que Amor te ruega;
Pues Amor sin tus naipes
Pierde si juega.
Juega, niña, luego,

Que el Amor con tus juegos
Hace su juego.
I en juegos de Amor tales
Los ojos son tantos,
Las almas, reales.

§ 11.—La desaparicion del hexasílabo.

Los poetas que emplean el hexasílabo grave pertenecen a los siglos XVI i XVII. A mediados del siglo XVII, desaparece esta licencia, i la forma moderna de la seguidilla es la única que se conserva. Se conoce este desarrollo en las seguidillas insertadas en los entremeses de Calderon (Rivadeneyra XIV) i en las poesías de Francisco Manuel de Melo, Antonio de Solis, José Pérez de Montoro i Agustin de Salazar i Torres. Antonio de Solis vivia 1610 1686. Conozco sus *Poesías Sagradas i Profanas* por la edicion de 1716. Pérez de Montoro murió en 1694. Conozco la edicion de 1736. Escepcionalmente, el poeta admite el hexasílabo (II, páj. 413). Las poesías de Salazar se publicaron en 1677 (Ticknor III páj. 212). Conozco la edicion de 1694.

Los poetas del siglo XVIII, Diego Torres, José Francisc de Isla i otros mas, ya no emplean el hexasílabo grave. Sin embargo, parece que algunos restos se conservan todavi en la poesía popular. Olmeda presenta dos ejemplos:

Páj. 60, nr. 5 (7 + 5, 6 + 5).

Esto sí que va güeno,
Que no va malo,
Que traiga la bota
Pa echar un trago.

Páj. 112, nr. 21 (7 + 5, 6 + 5).

Mañana voi a Búrgos,
Ven tú, si quieres,
Verás i veremos
Los chapiteles.

Resulta que la licencia de emplear el hexasílabo grave ha desaparecido temprano, miéntras que el uso del hexasílabo agudo subsiste todavía i no ha disminuido en la poesía popular.

§ 12.—La seguidilla no se encuentra en la literatura arcaica

La estructura de la seguidilla atestigua su antigüedad. La variabilidad del heptasílabo la asocia al Arte Mayor. La dislocacion del acento en los pentasílabos proviene de una época aun mas primitiva. Sin embargo, los primeros documentos de la poesía castellana no contienen seguidillas. Las cantigas de Alfonso X, los versos de Juan Manuel, las canciones del Arcipreste de Hita no presentan ninguna seguidilla. La lírica gallega conservada en las imitaciones de los trovadores portugueses emplea metros diferentes. No se hallan seguidillas en el Cancionero de Baena i tampoco en el Cancionero del Museo Británico publicado por Rennert (Rom. Forsch. X), que pertenece a la última parte del siglo XV, a pesar de que sus poesías revelan la influencia de la poesía popular. No hai seguidillas en el *Cancionero Jeneral* de Hernando Castillo publicado en 1511 i tampoco en las ediciones de 1520, 1527, 1540, 1557. Lo mismo se debe decir con relacion al cancionero de Ambrosio Montesino (Toledo 1508, reimpreso en la Biblioteca de Rivadeneyra XXXV) i al cancionero llamado *Verjel de Amores*, Zaragoza 1551 (facsímile de Huntington).

§ 13.—Los primeros vestijios de la seguidilla

Se considera como el primer vestijio de la seguidilla una letra glosada por Juan Alvarez Gato; compárese Cejador, La Lengua de Cervantes II, páj. 1,002. Este poeta fué armado caballero en 1453 i murió despues de 1495. Menéndez i Pelayo, Antolojía VI, páj. L, dice sobre él lo que sigue. «Pe-

ro con ser Alvarez Gato poeta de sociedad aristocrática por su nacimiento, por sus amistades i hasta por particular e injénita disposicion de su númen, no sólo honró i protejió, segun era entónces de buen tono, a poetas semi-vulgares i de humildísimo oficio... sino que a imitacion del Marques de Santillana, gustó de imitar los fáciles ritmos de la poesía del pueblo, i fué de los primeros injenios artísticos que deliberadamente comenzaron a glosar letras i cantares del vulgo... I esto lo hizo no solamente en lo profano, sino tambien en lo sagrado... De igual modo glosó, entre otros cantares cuyo oríjen popular reconoce (*que dizen o traen los vulgares*), las siguientes letras, *enderezándolas a lo espiritual* i seguramente conservando la música que las acompañaba.

Quita allá, que no quiero,
Falso enemigo;
Quita allá, que no quiero
Que huelgues conmigo.

...Estas reliquias populares, tan inesperadamente conservadas, son lo que da mas precio a la parte sagrada del *Cancionero de Alvarez Gato*».

En el último verso de esta seguidilla, sobra una sílaba. Se puede restablecer el pentasílabo suprimiendo el «que».

Empero se conserva una seguidilla mas antigua. Don Pedro, Infante de Portugal (1429 1466), ha escrito la siguiente poesía que se encuentra en el *Cancionero Gallego Castellano* de Lang, I, nr. 55:

Eu tenno vountade
D'Amor me partir,
E tal en verdade
Nunca o servir.
De m'ir e razon
Sen aver galardon
De minna sennor.

La estrofa, evidentemente, es seguidilla de la forma 7+5, 7+5, 5, 7+5 lijeramente modificada por las tendencias artísticas del poeta (*). Don Pedro hace consonante la rima i estiende su uso a los heptasílabos, circunstancia que lo obliga a dar terminacion aguda al sesto verso. El hecho de haber imitado el infante un metro de la poesía popular castellana no parecerá inverosímil al que lea lo que dice sobre este poeta Carolina Michaelis, Grundriss II, 2, páj. 259.

La *Coleccion de Autos, Farsas i Coloquios del Siglo XVI* publicada por Léo Rouanet, Barcelona-Madrid 1901, cuyas poesías pertenecen en su mayoría a los años 1550-1575 (Introduccion, páj. XIII), contiene pocos vestijios de la seguidilla. Esta circunstancia certifica que el metro entónces no estaba de moda, porque se ofrece a menudo la oportunidad de emplearlo. Un fragmento de una seguidilla se halla probablemente en la Resurreccion de Christo, II, páj. 516 (el informe del censor es del año 1578):

Trébol, florido trébol,
Trébol florido.

En otro caso, no se puede decir con seguridad que el metro sea la seguidilla (I, páj. 10):

Estos conbidados
Vienen a comer
Al que los conbida:
¿Cómo puede ser?

Tambien es revelador el hecho de faltar la seguidilla en la Diana de Montemayor i en la continuacion escrita por Jil Polo. Si el metro hubiera estado en boga a mediados del siglo XVI estos poetas habrian aprovechado la oportunidad de emplearlo.

(*) Los hexasílabos agudos reemplazan a los pentasílabos. En lugar del segundo heptasílabo, se usa un hexasílabo grave.

§ 14.—Las seguidillas del cancionero musical

El Cancionero Musical publicado por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid 1890, confirma los resultados que acabamos de obtener: la seguidilla ya existia, pero no estaba de moda. Las composiciones de este cancionero pertenecen a la segunda parte del siglo XV i a la primera del siglo XVI (Riemann, Handbuch de Musikgeschichte II, 1, páj. 107). El número 132 de esta coleccion se compone de un estribillo de cuatro versos i de tres estrofas de a ocho:

De ser mal casada
No lo niego yo:
Cativo se vea
Quien me cativó.

Cativo se vea
I sin redencion;
Dolor i pasion
Con él siempre sea.
Su mal no se vea,
Pues el mio no vió;
Cativo se vea
Quien me cativó.

El estribillo se encuentra con una lijera variante entre las seguidillas publicadas en la Revue Hispanique VIII (nrs 7 i 23). La estrofa está compuesta de hexasílabos. El nombre del componista es Fernández. El editor cree que vivió a principios del siglo XVI. Sobre el ritmo musical de esta cancion, hablaré en el § 41.

Tiene relaciones con la seguidilla el metro del número 449. Algunas estrofas presentan la forma 7+5, 7+5, 7+5, 7+5; 5,7+5:

Venistes de la guerra
Mui fatigado,

Dejástesme en mi tierra
Sin un cornado:
Cuernos os he criado
Con aspas tales,
Tan largas i tan grandes
Como varales.

Pero González,
Tornóse vuestra huerta
Cuernos albares.

Los tres últimos versos son el estribillo. Hai que escribir en la estrofa: *Cuernos con aspas tales—Os he criado.* Así se restablece la distribucion correcta de las rimas: a a a b b b. La estructura de los versos es diferente en otras estrofas, por, ejemplo, en la tercera:

Fuestes a morar
En frente la puente.
Pensando encontrar
Con mui buena jente:
Cayó un lancho
I dióos en la frente;
Ahí vos nacieron
Los cuernos albares.

Estos versos se parecen mas bien a los hexasílabos de la endecha. El estribillo debe de ser la conocida formacion que se halla al fin de la seguidilla de siete versos. Pero la estrofa total pertenece a la clase de las baladas, que son de uso frecuente en las cantigas de Alfonso X, i sus versos tienen semejanza con los de la seguidilla únicamente por asimilacion al estribillo. El ritmo de la melodía no tiene relaciones con la seguidilla.

En otros casos, no podemos obtener resultados seguros. El metro del nr. 404 se parece a la seguidilla; pero, en el ritmo de la música, no se descubre ninguna analojía:

Iba a ver, mi madre,
A quien mucho amé
Ibame cantando
Lo que os diré.

Puede ser que el metro del estribillo de 412 sea una variante de la seguidilla mencionada por Correas en la cual los heptasílabos i pentasílabos (representados por hexasílabos agudos) cambian de lugar. El ritmo musical no disuena de la seguidilla:

| v v v v | — — | v v v v | — — | *)
Dale si le das,
Mozuela de Carasa;
Dale si le das,
Que me llaman en casa.

Ademas podrian tener relaciones con la seguidilla, algunos estribillos cuya forma fundamental (considerando siempre a los hexasílabos como representantes de los pentasílabos) parece ser 6 + 5+5.

Nr. 115.
Dos ánades, madre,
Que van por aquí,
Mal penan a mí.

Nr. 378.
¡Ai triste, que vengo
Vencido d' amor,
Maguera pastor!

En estos ejemplos, el ritmo musical concuerda con la seguidilla; pero en otros nrs. 152, 162, 389) no hai semejanza.

*) —equivale a una nota entera, v es 1/2.

§ 15.—LOS TESTIMONIOS DE MATEO ALEMAN I CORREAS

Los ejemplos traidos comprueban la existencia de la seguidilla en los siglos XV i XVI. Sin embargo, el uso de la estrofa llegó a ser jeneral solamente a fines del siglo XVI i a principios de XVII. Hai un testimonio de Mateo Aleman en su novela Guzman de Alfarache 1, 3, 7: «Los edificios i máquinas de guerra se innovan cada dia; las cosas manuales van rodando; las sillas, los bufetes, escritorios, mesas, bancos, taburetes, candiles, candeleros, los juegos i danzas, que aun hasta en lo que es música i en los cantares hallamos esto mismo, pues las seguidillas arrinconaron a la zarabanda, i otros vendrán que las destruirán i caigan». La novela se publicó en 1599. Diez años ántes, salió por moda la zarabanda: Cervantes, El Celoso Estremeño (Rivadeneyra I, páj. 163), Mariana, Tratado contra los Juegos Públicos, capítulo 12, Ticknor III, capítulo XXVI, Soriano Fuertes I, pájina 186, Sbarbi, Refranero Jeneral IV, pájina VIII, Charbonnel, pájina 377. Su imperio duró poco tiempo.

Las noticias dadas por Mateo Aleman concuerdan con las de Correas (páj. 273): «Son las seguidillas poesía mui antigua i tan manual i fácil que las compone la jente vulgar i las canta, con que me admiro de que las olvidasen las Artes Poéticas; quizás como tan triviales i que no pasan de una copla, no repararon o no hicieron caso dellas, por donde en mi opinion cayeron en mui gran culpa, i ansí parece que quedaban olvidadas. Mas desde el año 1600 a esta parte han revivido i han sido tan usadas i se han hecho con tanta elegancia i primor que exceden a los epigramas i dísticos en ceñir en dos versillos (en dos las escriben muchos) una mui graciosa i aguda sentencia; i se les ha dado tanta perfecion, siguiendo siempre una conformidad, que parece poesía nueva».

Parece que Correas aludiendo a las Artes Poéticas piensa en la de Renjifo. La fecha 1600 no es enteramente exacta; esto se ve comparando los datos que suministra Mateo

Aleman. Por lo demas, Correas dice con toda claridad que la seguidilla, que desde tiempos antiguos existia en la poesía popular, salió por moda en la época indicada.

Las noticias que da Correas tocante a los hexasílabos graves i agudos, los he insertado en los párrafos que preceden. Ademas, menciona la transposicion de los versos mayores i menores por la cual resulta la forma 5 + 7, 5 + 7. Tambien, da noticia de una invencion moderna: «Una gracia mui elegante se ha inventado en las seguidillas, que es hacer eco en el tercer verso, sacando de la última dicion otra menor de otra sinificacion a propósito o disparando en lo que no se esperaba.» Se citan algunos ejemplos:

Como somos niñas,
Somos traviesas;
I por eso nos guardan,
(¡Ardan!)
Todas las dueñas.

No se halla dueño
Deste cautivo,
Sino una fregata,
(Gata)
Que dijo mío.

Para agregar un ejemplo tomado de otra parte, cito una seguidilla de Francisco de Avila (Rivadeneyra, XXXV, pájina 185, número 441):

Portalico divino,
¡Cuán bien pareces!
Con el niño chiquito
(bonito)
Que nos ofreces.

Puede ser que esta particularidad esté en relacion con las esclamaciones que las seguidillas populares a veces insertan

a continuacion del tercer verso. Véase la coleccion de Calleja, núms. 38 i 41 de los Cantos Romeros, i la de Olmeda, páj. 82, núm. 14:

¿Cómo quieres que tenga
Lindos colores
Si me los han quitado
(¡morenita mia!)
Los tus amores?

Vírjen de la barquera,
Tres cosas pido:
Salvacion i dinero
(¡morena salada!)
I un buen marido.

Si me quieres, te quiero;
Si me amas, te amo;
Si me olvidas, te olvido;
(¡morenita mia!)
I a todo hago.

Otra clase de eco, que tambien está representada entre los ejemplos que da Correas, menciona el Arte Poética de 1759:

Essa Estrella florida
Que al Cielo esparce
De lucientes aromas
Rayos fragrantes,
Antes madruga
Que el lucero, que rayos
Al Sol apura.

«Antes» es eco de «fragrantes». Compárese, tambien, la nota que Pellicer agrega al Quijote de Cervántes II, 38, 147.

§ 16.—Las seguidillas publicadas en la Revue Hispanique

Una interesante coleccion de seguidillas del fin del siglo XVI i del principio del siglo XVII ha publicado, en la Revue Hispanique VIII, páj. 309, el señor Foulché-Delbosc. Son, propiamente, varias colecciones conservadas en distintos manuscritos. En gran parte, estos versos son de carácter obsceno. La publicacion es de gran interes porque las seguidillas que contiene son de procedencia popular. La existencia de estas colecciones prueba que, alrededor del año 1600, no sólo los poetas eruditos principiaban a imitar la seguidilla popular, sino que, tambien, hubo personas que se interesaban por el estudio i la conservacion de los productos de la Musa vulgar.

Las particularidades métricas de estas seguidillas, en su mayoría, ya están mencionadas en los párrafos que preceden. Algunas irregularidades, por ejemplo el verso de nueve sílabas en núm. 15, se deben calificar, tal vez, de erratas:

Yendo a la plaça
Encontré a Ines,
Que la ablan, peliscan i besan
Dos estudiantes.

Una vez se encuentra la transposicion mencionada por Correas por la cual resulta la forma 5+6, 5+7 (núm. 28).

§ 17.—El testimonio de Cervántes

Cervántes menciona la seguidilla en varias partes: Quijote II, 24, 93, II, 38, 147, El Celoso Estremeño, La Jitanilla, Rinconete i Cortadillo, La Entretenida, Viaje al Parnaso (cap. 1). Tambien, cita seguidillas: Quij. II, 24, 93, Rinconete i Cortadillo. Ademas, emplea una seguidilla popular como estribillo de una cancion escrita en hexasílabos. Esta poesía se halla en El Celoso Estremeño i en La Entretenida, jorn. 3:

Madre, la mi madre,
Guardas me poneis;
Que si yo no me guardo
Mal me guardareis.

Dicen que está escrito,
I con gran razon,
Que es la privacion
Causa de apetito:
Crece en infinito
Encerrado amor;
Por eso es mejor
Que no me encerreis;
Que si yo no me guardo
Mal me guardareis.

Si la voluntad
Por sí no se guarda,
No la harán la guarda
Miedo o calidad:
Romperá en verdad
Por la misma muerte,
Hasta hallar la suerte
Que vos no entendeis;
Que si yo no me guardo
Mal me guardareis.

Quien tiene costumbre
De ser amorosa,
Como mariposa
Se va tras su lumbre,
Aunque muchedumbre
De guardas le pongan,
I aunque mas propongan
De hacer lo que haceis;
Que si yo no me guardo
Mal me guardareis.

Es de tal manera
La fuerza amorosa,
Que a la mas hermosa
La vuelve en quimera,
El pecho de cera,
De fuego la gana,
Las manos de lana,
De fieltro los pies;
Que si yo no me guardo
Mal me guardareis.

Los términos en los cuales Cervántes habla de la seguidilla indican con bastante claridad que este jénero entónces fué nuevo en la literatura castellana; compárese lo que dice al respecto Sbarbi, *Refranero Jeneral* IV (Introduccion).

§ 18.— Otras seguidillas antiguas

Concuerda con los datos que acabamos de reunir la frecuencia con que la seguidilla se encuentra en los cancioneros que corresponden a la primera parte del siglo XVII. El *Laberinto Amoroso* presenta a menudo la seguidilla como letra o estribillo de las canciones. Tambien el *Romancero Jeneral* (conozco la edicion de 1604) emplea la seguidilla de la misma manera. Los ejemplos son ménos numerosos a causa del carácter de la coleccion.

La vida del poeta Baltazar de Alcázar pertenece casi en su totalidad al siglo XVI (1530 1606). Se conserva una poesía compuesta en hexasílabos cuyo estribillo tiene la forma 5, 7 + 5:

Morena bella,
Tóquete de mi fuego
Una centella.

Véase Rivadeneyra XVI, páj. 610, núm. 1793. Esta variante de la seguidilla de cuatro versos es mui antigua. La he-

mos encontrado en la poesía de don Pedro que arriba está citada i en el Cancionero Musical. Schuchardt, Zeitschrift V, páj. 297, habla sobre su formacion i declara que la seguidilla de siete versos es combinacion de una estrofa de cuatro versos con otra de tres.

§ 19.—Las seguidillas de Lope de Vega

Este poeta desempeña un papel importante en la historia de la seguidilla. En jeneral, en sus obras, la seguidilla conserva su carácter popular. Se usa con frecuencia en los Pastores de Belen, en el Romancero Espiritual i en los Autos Sacramentales.

Se encuentra la seguidilla coreográfica, la que es la especie mas antigua. En el auto llamado «El nombre de Jesus» (Obras Sueltas XVIII, páj. 16) un baile de campesinos se ejecuta acompañado por unas seguidillas:

Alegrías, zagales,
Valles i montes,
Que el zagal de María
Ya tiene nombre.

Corred, arroyuelos,
Cándida leche,
Los corderos retozen,
Canten las fuentes,

I las aves alegres
En sus canciones,
Que el zagal de María
Ya tiene nombre.

El poeta se aparta del arte popular componiendo una cancion contínua en tres estrofas. La seguidilla popular, por regla jeneral, tiene una i, cuando tiene mas, cada estrofa espresa una sentencia completa. En otros casos, la seguidilla

de Lope de Vega adquiere un carácter epigramático i, entónces, ya representa una variedad puramente literaria; compárese Rivadeneyra XXXVIII, páj. 233. Daré un modelo de esta especie en el párrafo que sigue.

En la mayoría de los casos, la seguidilla sirve de letra o estribillo a una poesía compuesta en otros metros. Doi como modelo un villancico que se halla en los Pastores de Belen (Obras Sueltas XVI, páj. 27):

Nace el alba María,
I el sol tras ella,
Desterrando la noche
De nuestras penas.

Nace el alba clara,
La noche pisa,
Del cielo la risa
Su paz declara;
El tiempo se para
Por sólo vella,
Desterrando la noche
De nuestras penas.

Para ser señora
Del cielo, levanta
Esta niña santa
Su luz como aurora;
El canta, ella llora
Divinas perlas,
Desterrando la noche
De nuestras penas.

Aquella luz pura
Del sol procede,
Porque cuando puede
Le da hermosura;
El alba asegura

Que viene cerca,
Desterrando la noche
De nuestras penas.

La seguidilla tiene, jeneralmente, cuatro versos; pero se encuentra, tambien, la de tres. En los Pastores de Belen (Obras Sueltas XVI, páj. 264) una estrofa principia por octosílabos i se agrega una seguidilla de la forma 6+5, 6+5, 5,7+5:

Dejando Dios la grandeza,
Donde solia morar,
Al hombre viene a buscar,
En medio de su bajeza,
I en tanta pobreza
Le mira el suelo
Destilar alfójar
De sus ojuelos:
Ved que son celos,
Que se quejan de envidia
Los altos cielos.

Otra poesía compuesta en hexasílabos (Pastores de Belen Obras Sueltas XVI, páj. 566) tiene como estribillo una seguidilla de la forma 5,7+5:

Callad un poco:
Que me matan, llorando,
Tan dulces ojos.

§ 20.—Poetas contemporáneos de Lope de Vega

Lope de Vega fué lejislador en cuanto al uso de la seguidilla en la primera parte del siglo XVII. Otros poetas siguen su ejemplo. Numerosas son las seguidillas que se emplean como letra o estribillo. Se hallan ejemplos en las poesías de José de Valdivielso (*Romancero espiritual* reimpreso en Ma-

drid en 1880). Alonso de Ledesma, Francisco de Avila, Diego Cortes, Cosme Gómez Tejada (Rivadeneyra XXXV), Luis Góngora i Argote, Pedro de Quiros (Rivadeneyra XXXII), Francisco de Trillo i Figueroa (Rivadeneyra XLII).

Francisco de Quevedo conserva el carácter coreográfico de la seguidilla, pero compone poesías que contienen varias estrofas, miéntras que las populares tienen jeneralmente una sola. A veces le da a la seguidilla un carácter satírico que ya se descubre en algunas de las que escribió Lope de Vega. Otros poetas siguieron estos ejemplos. Pueden servir de modelos algunas de las sátiras dirijidas contra Ruiz de Alarcon que se encuentran en la Biblioteca de Rivadeneyra XX, pájina XXXIV:

Don Joan Ruiz Corcova,
Si no alza el dedo
De no hacer comedias,
Baje el gregüesco.
¡Jesus! ¿Qué tengo?
Alce la camisa,
I azotarélo.

Señor Lope de Vega,
Yo le prometo
De no hacer comedias
Ni hablar en versos.
¡Jesus! ¿Qué tengo?
Que de los poetas
Es el maestro.

Digo que soi buitre,
Pues que dijiero
Tantos hierros de vayas
Por hacer versos.
¡Jesus! ¿Qué tengo?
Venga Lope de Vega.
Déme su injenio.

Como canto coreográfico emplean la seguidilla tambien Calderon i sus colaboradores.

Otros ejemplos relativos al uso de la seguidilla se hallan en el *Cancionero i Romancero de Coplas i Canciones de Arte Menor* de Duran, Madrid de 1829. Ahí aparece el Conde de Rebolledo, el Príncipe de Esquilache i varios poetas anónimos. Ademas merecen ser mencionados Antonio Hurtado de Mendoza (conozco la edicion de 1728). Francisco Manuel de Melo (Obras métricas, Leon de Francia, 1665), Antonio de Solis (Poesías Sagradas i Profanas, Madrid 1716), José Pérez de Montoro (Obras Pósthumas Líricas, Madrid 1694), Agustin Salazar i Torres (Cythara de Apolo, Madrid, 1694).

Prevalece la seguidilla de cuatro versos, pero se encuentra tambien la de tres. La usan Antonio Hurtado de Mendoza (pájs. 133, 141)), Quevedo (Rivadeneyra LXIX, pájs. 116, 119) i Diego Cortes (Rivadeneyra XXXV, páj. 182, nr. 435).

Tambien se halla la seguidilla de siete versos. Pueden servir de modelo los versos dirijidos contra Alarcon. Compárense, además, las seguidillas de Calderon que se hallan en la «Plazuela de Santa Cruz» Rivadeneyra XIV, páj. 638). Cito la primera de ellas:

Una tonada nueva,
Niña, te traigo,
Que si caigo con ella,
La descalabro.
Dale, que dale;
Que si el aire lo quiso,
Páguelo el aire.

Algunas veces la forma de la estrofa es irregular. Un poeta anónimo (Rivadeneyra XLII, páj. 575) tiene 7+5, 5, 5, 5, 7+5, 5, 5, 5. Antonio Hurtado de Mendoza forma una vez 7+5, 7+5, 7+5 (páj. 133). Esta misma combinacion la emplea Francisco Manuel de Melo (Tersícore, páj. 69). Pérez de Montoro tiene varias estrofas irregulares, por ejemplo 7+5,

5, 7+5 (edicion de 1734, páj. 412). Tambien Salazar emplea combinaciones irregulares, por ejemplo 7+5, 7+5, 7+5, 7+5.

§ 21.—Las seguidillas del siglo XVIII.

En este siglo, disminuye el uso de la seguidilla como letra i estribillo. Sin embargo, siempre se hallan ejemplos; véase la siguiente poesía de José Iglesias de la Casa, (Rivadeneyra LXI, páj. 420, nr. 23):

Una paloma blanca
Como la nieve
Me ha picado en el alma;
Mucho me duele.

Dulce paloma,
¿Cómo pretendes
Herir el alma
De quien te quiere?

Tu pico hermoso
Brindó placeres,
Pero en mi pecho
Picó cual sierpe.

Pues dime, ingrata,
¿Por qué pretendes
Volverme males,
Dándote bienes?

¡Ai! nadie fíe
De aves aleves,
Que a aquel que halagan,
Mucho mas hieren!

Una paloma blanca
Como la nieve
Me ha picado en el alma;
Mucho me duele.

En cambio, la seguidilla como jénero literario especial tiene su auje en este siglo. A veces aparece como canto coreográfico, a veces como poesía destinada a la lectura i a veces como epigrama. Modelos de la seguidilla propia para el baile i para la lectura se hallan en las *Aventuras en prosa i en verso* de Antonio Muñoz (reimpresas en Dresden 1907). El autor escribe estrofas de cuatro i de siete versos, que presentan la estructura normal: *)

Seguidilla bailable (páj. 25).

No sirven esperanzas
En los amores,
No sirven esperanzas
Sin possessiones.

Seguidilla puramente literaria (páj. 121).

Me dicen que te olvide,
Pulida Anarda,
Cosa fácil me fuera,
Si no te amara.

Con el nombre de epigramas ha publicado seguidillas Alberto Lista (Rivadeneyra LXVII, páj. 367):

Nr. 17.

No te contentes, Fabio,
Con ser querido;

*) El editor, don Godofredo Baist, le atribuye a la seguidilla la forma 6, 5, 6, 5; pero Muñoz no emplea nunca el hexasílabo.

Camina a la victoria,
Pues ya hai camino.
Muchos se pierden
Por dormirse a la sombra
De sus laureles.

Iriarte emplea el metro en sus fábulas.

Se hallan seguidillas en la Biblioteca de Rivadeneyra LXI (Diego de Torres, José Iglesias de la Casa), LXIII (Tomas de Iriarte, Francisco Sánchez Barbero), LXVII (Alberto Lista, Francisco Gregorio de Salas, José María Blanco i Crespo), XV (José Francisco de Isla) i en la Floresta de Wolf (Leon de Arrayal, José Iglesias de la Casa, Alberto Lista).

Antonio Valladares de Sotomayor publicó en 1799 una coleccion de seguidillas (Sbarbi, Refranero Jeneral IV). No las coleccionó, sino que las compuso él mismo; véase Rodríguez Marin III, páj. 214.

Torres i Valladares imitan la seguidilla popular. Algunas de sus estrofas se han propagado entre el pueblo; véase Rodríguez Marin I, páj. XXIII. A veces, el metro se emplea para materias diverjentes. Así, Joseph Villarroel cuenta la vida de santos en seguidillas. Pertenece al siglo XVIII tambien la edicion aumentada de la Métrica de Díaz Renjifo que menciona la seguidilla.

Prevalece la seguidilla de siete versos, pero se encuentra tambien la de cuatro. Escepcionalmente, se forman estrofas de composicion artificiosa. El Arte Poética hace mencion de la seguidilla chamberga (7 + 5, 7 + 5, 3 + 7, 3 + 7, 3 + 7):

Hoi ensalzo a Cristóbal,
Pero es tan alto,
Que mi pluma no puede
Mas levantarlo,
Que el hombre
Es de prendas mayores,
Le vemos

Para todo dispuesto,
Por grande
No hai favor que no alcance.

Un ejemplo moderno de la chamberga se halla en la coleccion de Olmeda, páj. 196. Otras seguidillas artificiosas presentan Torres (Rivadeneyra LXI, páj. 68) e Iriarte (Rivadeneyra LXIII, páj. 64).

Los métricos les dan a los tres versos finales de la seguidilla de siete versos a veces el nombre de estribillo. Efectivamente, en algunos casos lo son. Así, Rodríguez Marin II, páj. 200, dice lo que sigue: «Este estribillo se adjunta a muchas de las seguidillas que sólo constan de cuatro versos. Para el propio uso hai gran número de estribillos sueltos, piezas de encaje que allá van donde las reclama la intransijencia musical.» Sin embargo, jeneralmente, los versos finales dan la continuacion de la sentencia i deben ser considerados como parte de la estrofa o como otra estrofa nueva agregada a la primera.

§ 22.—LAS SEGUIDILLAS DEL SIGLO XIX.

En el siglo XIX, la seguidilla principió a refujiarse en las clases mas ineducadas de la sociedad, de las cuales habia salido dos siglos ántes. Rodríguez Marin, II, páj. 385, atribuye este fenómeno al uso de los pianos que se jeneralizó arrinconando a la guitarra. Sin embargo en la literatura, el metro todavía se presenta con frecuencia. Los poetas que lo emplean en parte remedan la poesía popular, en parte se inspiran en modelos antiguos. Pero, tambien, se usa el metro en poesías que, en cuanto al argumento, no tienen relacion alguna con la seguidilla. Compárese Trueba, «La Niña de Ojos Azules» i Pedro A. de Alarcon, «El Secreto». (Valera, Florilejio III, pájs. 98 i 172). A veces se modifica libremente la forma. Ventura Ruiz de Aguilera «El Canto de la Espiga» (Florilejio III, páj. 206) emplea la forma

7+5, 7+5, 7+5, 7+5. Antonio Fernández Grillo (Florilejio IV, páj. 77) forma una estrofa con distribucion inusitada de las rimas:

Del Betis cristalino
Junto a la orilla;
De Córdoba en los bellos
Alrededores,
Hai una casa blanca,
Pobre i sencilla,
Que siempre me recuerda
Tiempos mejores.

Eusebio Blasco forma versos largos de hemistiquios de 7 i de 5 sílabas i compone con ellos estrofas de rima consonante; véase Benot, Prosodia Castellana i Versificacion III, páj. 339. José Velarde, Voces del alma, Madrid 1884, páj. 144, forma estrofas de la composicion cuatro veces 7+5, 7+5 con 5, 7+5 en remate, i las rimas son consonantes.

§ 23.—LA COLECCION DE RODRÍGUEZ MARIN.

La coleccion mas abundante de seguidillas populares es la que presenta Rodríguez Marin en sus *Cantos Populares Españoles*, Sevilla 1882-1883. El da los nombres de sus predecesores. Ha prometido otra coleccion para la Nueva Biblioteca de Autores Castellanos.

En una nota del tomo II, páj. 103, declara el editor que propiamente la seguidilla popular tiene cuatro versos, miéntras que la de siete, jeneralmente, tiene un colorido literario. Parece que hai una contradiccion en el pasaje citado arriba que asegura que la seguidilla de cuatro versos se convierte, en el canto, en una de siete por la agregacion de un estribillo. Schuchardt, Zeitschrift V, páj. 298, declara que la seguidilla popular tiene solamente cuatro versos i que, en el canto, se le agrega un estribillo de tres. Puede ser que actualmente en Andalucía la seguidilla cantada tenga necesa-

riamente siete versos, pero esta regla no vale para la seguidilla antigua i tampoco para la seguidilla popular de otras partes.

§ 24.—LA COLECCION DE OLMEDA.

Rodríguez Marin nos informa sobre las canciones de Andalucía. Olmeda nos presenta los tesoros de la poesía popular de Castilla. Ademas, añade las melodías, de las cuales Rodríguez ofrece solamente algunas muestras no mui abundantes. El título de la obra de Olmeda es: *Folklore de Castilla* o *Cancionero Popular de Búrgos* por el presbítero Federico Olmeda, Sevilla 1903.

Ademas de las bailables, la coleccion de Olmeda contiene seguidillas de varias clases; se halla tambien un número reducido de canciones relijiosas compuestas en el metro de la seguidilla. Las seguidillas tienen, jeneralmente, una estrofa de cuatro versos, a veces dos i hasta tres.

En la mayoría de los casos, se agrega un estribillo. Sus formas son mui variadas. Raras veces, se halla 5, 7+5. A veces, no tiene palabras, sino que consta de *la, la, la* o de *ji, ji, ji*. Otras veces, se compone de elementos estraños. Así, a la seguidilla que se lee en páj. 120, nr. 40 se le agregan dos versos de a nueve sílabas:

La Vírjen del Salterio
Busca criada.
Yo me iria con ella
De buena gana.

No se va el pajarcito al mar.
No se va que lo he de embarcar.

Aun otras veces, el estribillo se compone de ritmos libres que, en algunos casos, presentan semejanza con el ritmo de la seguidilla. Véase páj. 112, nr. 20:

Tienes ojos azules,
Mala pintura,
Donde no hai ojos negros
No hai hermosura.

¡Cómo llueve!
¡Cómo ha llovido!
Que hasta los naranjales
Han florecido.
¡Cómo llueve!
¡Qué menudito
Que cae la nieve,
La nieve!

La composicion del estribillo es 4+5, 7+5, 4+5, 5, 3. Los versos de a cuatro sílabas i los dos versos finales son quebrados. Otro ejemplo se encuentra en la páj. 114, nr. 25:

María, Marihuela,
Los tuyos pollos
A la carnicería
Se han ido todos.

Debajo del pino verde
Me puse a deshojar hojas
Para que se diviertan
Mozos i mozas,
Debajo del pino verde.

La composicion del estribillo es 8, 8,7+5, 8.

§ 25.—LA COLECCION DE CALLEJA.

Parecida a la coleccion de Olmeda es otra que lleva el titulo *Cantos de la Montaña, Coleccion de canciones populares de la provincia de Santander* harmonizadas por el maestro

Rafael Calleja, Madrid 1901. Han colaborado en esta obra varios autores.

Las seguidillas de esta coleccion se parecen a las de Olmeda. Tambien aquí, jeneralmente, las seguidillas tienen una estrofa de cuatro versos i a veces mas. A veces, se agregan estribillos, cuyas formas son mui variadas. Por ejemplo, nr. 2 de los Cantos Romeros tiene un estribillo de la forma 5+5:

Esta noche ha llovido,
Mañana hai barro,
I el pobre carretero
Se habrá mojado.

Quítate, niña,
De esos balcones.

Nr. 52 de la misma seccion tiene un estribillo de dos versos de a nueve sílabas. El estribillo encabeza i cierra la estrofa:

Yo no soi marinero, nó,
I a la mar no me lanzo yo.

Yo no soi marinero,
Que si yo lo fuera
En el barco llevara
La marinera.

Yo no soi marinero, nó,
I a la mar no me lanzo yo.

Una vez se encuentra una seguidilla de tres versos. Bailes a lo alto, nr 5:

Porque no tengo
La camisa cosida
Con hilo negro.

Se presenta una trasformacion de la seguidilla en el nr. 40 de la primera seccion:

Al entrar en Sevilla,
De una chiquilla
Me enamoré.
La cojí de la mano
I a las delicias
Me la llevé.

Los versos tercero i cuarto son un elemento estraño. Mui parecido es nr. 17 de la misma seccion. Una vez, la poesía principia con octosílabos i se agrega la seguidilla. Esta combinacion se parece a la Cueca chilena. Bailes a lo bajo, nr. 11:

A la puerta del molino
Hai un raton con un diente
Mirando a la molinera
Como sorbe el aguardiente.

El peral del molino
No tiene peras,
Que se las ha comido
La molinera.

La molinera, niña,
La molinera.
El peral del molino
No tiene peras.

Nr. 18 de los Bailes a lo alto no es seguidilla, pero su estructura revela la influencia de esa estrofa. Su composicion es 7+5, 8+5. Entra un elemento estraño, el octosílabo, i ademas, la distribucion de las rimas no es la que se usa en la seguidilla.

Si quieres que te diga
Lo que me pasa:
Cantaba la palomita En
el mes de Mayo.

En la rama mas alta
Que tiene el árbol,
Decia: Prenda adorada,
Tú has de ser mía.

§ 26.—LA DISTRIBUCION JEOGRÁFICA DE LA SEGUIDILLA.

Datos exactos relativos a este tema no existen. Parece que la seguidilla se halla en toda la España incluso las partes de habla catalana i gallega. Seria necesario distinguir entre las rejiones donde se usa desde tiempos antiguos i otras donde ha sido importada en la época moderna. Se citan canciones gallegas en forma de seguidilla: Folklore Español, XI, pájs. 116. 136, Rodríguez Marin V. páj. 89. Pero parece que en Galicia no se usa mucho i que no tiene relaciones con los bailes de la provincia. La seguidilla moderna de uso corriente, evidentemente, está bajo la influencia de Andalucía.

§ 27.—LA CUECA CHILENA.

La cueca chilena se ha formado por la combinacion de una cuarteta de octosílabos con la seguidilla. Se deriva de la Zamacueca peruana: Zapiola, Recuerdos de Treinta Años, Santiago 1902, páj., 67. Me dicen que el nombre es corrupcion de «zamba clueca». El ejemplo que sigue está tomado de los *Cantares de mi Patria*, Los Andes (sin fecha), páj. 70:

A fuego mandan tocar
Las campanas del olvido:
¿Cómo quieren apagar
Fuego de amor encendido?

Ante noche i a noche
I esta mañana
Me ladraron los perros
De ña Juliana.

De ña Juliana, sí,
Cintas colgando,
¿Dónde anduviste, diabla,
Calavereando?

Lloré, lloré, me muero,
Si acaso quiero.

Es un característico de esta formacion la repeticion del cuarto verso de la seguidilla con la agregacion del «sí».

§ 28—La seguidilla de los judios de Turquia.

Menéndez i Pelayo, Antolojía X, paj. 340, publica seguidillas de los judios de Levante. Su forma es, a la vez, arcaica e inculta. Cito un ejemplo.

Vos venid, mi dama,
Por entre el dia;
Haremos la boda
Con alegría.

Venid, mi dama,
Hablaremos, burlaremos,
Bodas haremos.

La estructura de esta poesía es 6 + 5, 6 + 5, 5, 8 + 5.

§ 29.—Los chistes de Inzenga.

Los Chistes que publica Inzenga, Cantos i Bailes de Valencia, pájs. 28, 55, 57, combinan la seguidilla con decasílabos i hexasílabos. Véase páj. 57.

Si place a mis oyentes
Prestar oido,
Les contaré un pasaje
Mui divertido;
El cual no es mentira,
Que ha pasado en la villa de Alcira;
Por ser tan notorio,
Ya sabrá mi discreto auditorio,
Cómo en dicha villa
Sobre el puente una imájen brilla
Para su resguardo
Del patron que veneran,
Que es San Bernardo.

La estructura de la estrofa es 7 + 5, 7 + 5, 6 + 10, 6 + 10, 6 + 10; 6, 7 + 5. En la seguidilla, que encabeza i cierra la estrofa, entra un hexasílabo por asimilacion a los hexasílabos que acompañan los decasílabos.

El chiste catalan que precede es parecido, pero la estructura de sus estrofas es ménos regular. Tambien aquí la seguidilla presenta la forma 7 + 5, 7 + 5; 6, 5 + 7. En lugar de los pentasílabos pueden entrar hexasílabos agudos:

Per dat se quedá l'ama
Palpant les parets
I saltant les cadires
Taules y bufets.

§ 30.—LA EJECUCION MUSICAL DE LA SEGUIDILLA.

La ejecucion musical de la seguidilla es mui variada. Puede ser cancion suelta i cancion bailable. Entre las bailables hai varias especies. Soriano Fuertes distingue entre manchegas, boleras i jitanas. El bolero se ha inventado a fines del siglo XVIII: (I, páj. 172). El autor afirma que las manchegas se bailan con un compas alegre, las boleras con uno regular, i las jitanas con uno mui pausado, pues es canto de senti-

miento. Se citan aun mas variantes: Diccionario Enciclopédico Hispano Americano XII, páj. 989. Olmeda distingue entre el baile al agudo i el baile a lo llano i conoce, ademas, otras especies.

A veces, se cantan simplemente las palabras de la seguidilla. A veces, se enmaraña el testo por repeticiones e intercalaciones. Esto sucede, particularmente, en los bailes modernos: Méndez Bejarano da, en la pájina 257, la forma en la se canta una seguidilla. La letra es:

Pecho de amor herido
Tarde se alivia
Si no da los remedios
Quien dió la herida;
Que sus dolores,
En no viendo la causa,
Se hacen mayores.

Esta sufre, en el canto, las siguientes alteraciones:

(Salida del Baile).

Tarde se alivia
¡Salero!
Tarde se alivia

(Primera Figura).

Tarde se alivia
Pecho de amor herido
Pecho de amor herido
Pecho de amor herido
¡Cariño!
Tarde se alivia

(Segunda Figura)

Tarde se alivia
Si no da los remedios
Si no da los remedios
Si no da los remedios
¡Morena!
Quien dió la herida

(Tercera figura)

Que sus dolores
En no viendo la causa
En no viendo la causa
En no viendo la causa
¡Mi vida!
Se hacen mayores.

§ 31.—EL SISTEMA DE TRANSCRIPCION MUSICAL QUE EMPLEO EN EL PRESENTE TRABAJO.

Por no disponer de los signos que se usan para espresar el ritmo de la música moderna, me veo obligado a adoptar un sistema de transcripcion de mi propia invencion.

Empleo el signo — para espresar la sílaba larga de la versificacion antigua, i el signo v para espresar la breve:

| — v v | — v v | — — | — — | — v v | — — |
| Arma vi- | rumque ca- | no Tro- | iae qui | primus ab | oris. |

Estos mismos signos los uso, tambien, en la transcripcion del ritmo de la música moderna:

v | v v v v | v v v v | — — | —
Gas- | ta la moli- | nera ricos | cora- | les.

Jeneralmente, — tiene el valor de 1/4 i v el valor de 1/8. Pero a veces, particularmente en melodías antiguas, me aparto de esta norma agregando, entónces, una nota aclaratoria al pié de la pájina.

Por = espreso que la sílaba que precede se prolonga por valor de una larga, por o que se prolonga por valor de una breve i por un punto que se prolonga por valor de una semibreve:

—v v	— v v	—=	v v v v	—=
La rosa	va por a -	gua;
La dijo un li -	rio:
Deja el cán -	taro, ro -	sa, I
vente conmi -	go.

| —v v | —v v | v—o | —v v | — v v | v—o |
| La casa | del señor | cura |
| Nunca la | vi como a - | hora, etc.

$\frac{v}{2}$ v | v. $\frac{v}{2}$ v | v. $\frac{v}{2}$ v | v. $\frac{v}{2}$ v | v.
¿Cómo | quieres que | tenga
Gra - | cia en el can - | tar? etc.

Las notas menores se espresarán por fraccion. Así $\frac{v}{2}$ será la mitad de v:

$\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ | v v v v | —v
Esta | noche entraba | Marzo.

De una manera análoga designo las pausas. Corresponde P a la larga i p a la breve:

| —v v | —v v | —p v | —v v | —p |
| Al agu - | do, al agu - | do
I a | lo lije - | ro.

§ 32.—COLECCIONES DE MELODÍAS QUE SE CITAN.

Los materiales que sirven de fundamento para mis investigaciones sobre el ritmo de la seguidilla provienen de los siguientos libros:

R.—Francisco Rodríguez Marin, *Cantos Populares Españoles*, tomo V, Sevilla, 1883. Cito los números de las melodías que se encuentran en las pájinas 107-132.

I.—J. Inzenga, *Cantos i Bailes de Valencia*. Cito los números.

C.—*Cantos de la Montaña, Coleccion de canciones populares de la provincia de Santander*, harmonizadas por el maestro Rafael Calleja, Madrid. 1901. Cito las canciones de la manera siguiente: I. Tonadas de ronda i Cantos Romeros. II. Cantos relijiosos. III. Marzas. IV. Picayos. V. Varios. VI. Bailes a lo bajo. VII. Bailes a lo alto. Por ejemplo II, 1 será la primera poesía de la clase de los Cantos Relijiosos.

O.—*Folk-Lore de Castilla o Cancionero popular de Búrgos*, por el presbítero don Federico Olmeda, Sevilla, 1908. Tambien aquí me veo obligado a introducir mi propia numeracion: I. Cantos do Ronda. II. Cantos de Cuna. III. Cantos de Siega, etc. IV. Esquileos. V. Linos, Cáñamos. VI. Epitalamios. VII. Canciones de varias clases. VIII. Cantos bailables al agudo. IX. Cantos bailables a lo llano. X. Ruedas, boleros, etc. XI. Canciones sagradas.

§ 33.— NOTICIA SOBRE LA PROCEDENCIA DE LOS RITMOS DE LA POESÍA POPULAR.

Sobre el ritmo de de las canciones de los poetas franceses i provenzales, habla J. B. Beck, Die Melodieen der Troubadours, Strassburg 1908.

Los tratados teóricos relativos a la música de la Edad Media distinguen, en cuanto al ritmo, seis modos (Beck, páj. 108, i Pierre Aubry, Rythmique Musicales des Troubadours et des Trouvères, Paris 1907, páj. 17):

1) — v — v — v
2) v — v — v —
3) — v v — v v — v v
4) v v — v v — v v —
5) — — — — — —
6) v v v v v v

El primer modo, segun Beck, podia ser yámbico o trocaico.

El segundo llevaba el acento en la breve.

El tercero, orijinariamente, fué dactílico. Pero la teoría franconiana, que así se llama con alusion a Franco de Colonia, convirtió el dáctilo (— v v) en — o v — desterrando, de esta manera, el ritmo binario de la música. Parece, sin embargo, que el dominio del compas ternario fué de corta duracion i no fué nunca absoluto. Véase Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I, 2, páj. 297. Particularmente en cuanto a la poesía popular de la Italia i España, podemos suponer que el ritmo binario siempre se conservase.

Lo mismo se puede decir sobre el cuarto modo. Fué anapéstico, pero la teoría franconiana convirtió el anapesto en v — — o

Los modos quinto i sesto son de importancia secundaria.

Agrego algunos ejemplos tomados del libro de Beck que corresponden a los cuatro primeros modos *):

Primer modo:

| — v | — v | — v | — v | — v | — o | — p |
| Ave | glori - | osa | virgi - | num re - | gi - | na.

Segundo modo:

| v — | v — | v — | v — |
| En douz | temps et | en bo - | ne h ɔre.

Tercer modo:

| — o v — | — o v — | — o v — | — o
| Quar eusse | je cent mi - | le mars d'ar - | gent **).

*) v equivale a ¼.

**) La mayoría de los ejemplos del tercer modo corresponde al verso decasílabo (terminolojía francesa).

Cuarto modo:

v — | — o v — | — o v — | — o v — | — o
De la | processi- | on au bon | abbé Poin- | çon.

Estos ritmos aparecen únicamente en el canto. Los acentos del verso no coinciden con los acentos del ritmo musical. Solamente al final de los versos i hemistiquios, por regla jeneral, hai concordancia de ambos acentos.

Conviene agregar algunas observaciones sobre transformaciones secundarias de los ritmos primitivos.

En el primer modo, el ársis que se halla al principio del verso puede introducirse en la primera cláusula, formándose, de esta manera, un pié trisílabo (Beck, páj. 167). Así por ejemplo:

v | — v | — v | — v | —
Quant | ie uoi | le douz | tens ve- | nir

se convierte en

| v v v | — v | — v | —
| Quant ie uoi | le douz | tens ve- | nir.

Lo mismo puede suceder en el tercer modo:

v | — v v | — v v — v v | —

se puede convertir en

| v v v v | — v v | — v v | —

La teoría franconiana complica esta cuestion:

v | — o v — | — o v — | — o v — | —
Ver- | dure est pas- | sée, re- | maint chant d'oi- | sel

se puede convertir en

| v — v — | — o v — | — o v — | — o
| Verdure est pas- | sée, re- | maint chant d'oi- | sel.

El decasílabo latino i frances, que comunmente es dactílico, tambien se puede cantar por el sesto modo. Véase Beck, páj. 148:

| v v v | v v v | v v v | —
| O Mari- | a, virgo | davidi- | ca.

En la pájina 155, nota 1, Beck hace una observacion que nos servirá de llave para la interpretacion histórica del ritmo de la seguidilla:

«Sería un error suponer que la rítmica modal fuese una particularidad esclusiva de la edad media. Como ya hemos dicho, la lei del cambio regular de ársis i tésis con la division correspondiente del testo se descubre en las poesías rítmicas latinas vulgares i cristianas desde la época mas temprana. I esta misma lei está en uso tambien durante los siglos posteriores i hasta nuestros dias, especialmente en los cantos corales i en las canciones populares, con la misma regularidad i consecuencia.»

En la época moderna, el ritmo de la música se ha complicado a consecuencia de la libertad de fraccionar la breve casi hasta lo infinito combinada con la licencia de prolongar la duracion de la larga. Actualmente, el ritmo musical es independiente de la versificacion. Beck menciona este hecho en la pájina 70: «Cuando, en la segunda parte del siglo XIII, bajo la influencia de la música de los motetes, la composicion musical de las canciones se emancipó, en Francia, de la norma dada por los antiguos modos, en tal grado que el ritmo de una melodía no siempre podia conocerse con ayuda del número silábico de los versos, porque en una unidad del compas musical se podian cantar no sólo dos o tres, sino un número indefinido de sílabas, tantas sílabas cuantas notas, se perdió, al mismo tiempo, el conocimiento i el recuerdo de

la correspondencia orijinaria del ritmo de la melodía con el metro del testo».

Sin embargo, el recuerdo del antiguo ritmo primitivo, al cual le daremos, en concordancia con la terminolojía de Beck, el nombre del «ritmo modal», se conserva todavía en la poesía popular. I, por este motivo, podemos abrigar la esperanza de descubrir el ritmo primitivo i, al mismo tiempo, el orijen del metro de la seguidilla.

§ 34.—La teoría de Olmeda sobre el ritmo primitivo de la poesía popular castellana.

En varias partes de su obra, habla Olmeda sobre el ritmo gregoriano conservado en la poesía popular castellana.

Páj. 16: «Hai que saber en primer lugar que muchos documentos músico-populares, burgaleses i castellanos no los canta el pueblo a rigor de compas sino recitados, con su ritmo i tonalidad mui distintos a las tonalidades i ritmos modernos. Son estas canciones las ritmopeas i melopeas que, como dejo dicho, delatan un abolengo tradicional representante de muchos siglos: son los cantos del estilo homofónico antiguo, coetáneo de los tiempos románico-bizantinos.

Tratar de compasear estos cantos seria exactamente echar los a perder, privándolos de la hermosa libertad rítmica que campea en su concepcion. Sucederia en tal caso con el ritmo una cosa semejante a lo que ocurriera con la tonalidad si nos empeñáramos en alterarla a trueque de sensibilizar los sétimos grados de los tonos, que por cierta intuicion musical solemos reputar como menores.

Léjos, pues, de mí atentar de una manera tan atrevida i desastrosa sobre tan luminosos documentos rítmicos i tonales.

Respetando en primer lugar la tonalidad de las canciones, no he querido ponerles ninguna clase de acompañamiento. Respetando, pues, su ritmo, como es debido, no quiero, no debo esponerlas compaseadas, sino con la notacion propia del estilo a que pertenecen, del estilo del canto gregoriano».

En la pájina 18, el autor publica un modelo i agrega la

siguiente esplicacion: «Las notas repetidas, duplicadas o triplicadas, significan un sonido de mayor duracion que las sencillas. El movimiento de los sonidos, no duplicados sigue las naturales fluctuaciones i ritmos del acento retórico de la palabra: el repetido tiene la duracion relativamente duplicada o triplicada. . .

En cuanto a la antigüedad i utilidad de estas melodías, creo haber dicho bastante. Es indudable, agregaré, que sin pretender fijar fecha precisa a cada una de ellas, se puede asegurar que algunas han de ser verdaderamente orijinales de las remotas épocas a que las he atribuido: al ménos ellas, por el estilo que denuncian, se prestan a suponer que se remontan, si no a los tiempos celtíberos, al ménos a la dominacion del canto gregoriano de cuyo estilo i tonalidad son las castellanas cantigas de Alfonso el Sabio.

Respecto a la utilidad de estas canciones populares, podemos decir que es única i hasta cierto punto mayor que la de las del repertorio gregoriano i de las cantigas citadas: porque la de éstos es escrita i en la ejecucion práctica es tradicion muerta, o mejor dicho, muda. Con las canciones populares de este estilo sucede lo contrario: no han existido escritas i se han trasmitido verbalmente, de modo que su tradicion en cuanto a su ejecucion práctica es viva. Esto es de mucha importancia para averiguar ciertas cosas i ayudar a resolver algunas cuestiones mui intrincadas e interesantes referentes al ritmo del canto gregoriano».

La opinion de Olmeda se presta para algunas objeciones. En primer lugar, hai un manifiesto error. Las cantigas de Alfonso el Sabio no tienen nada que ver con el llamado canto gregoriano. Se cantaban a rigor de compas i sus melodías están escritas con notas mensuradas. Ha publicado algunas de ellas Pierre Aubry, Iter Hispanicum, Paris, 1908, pájinas 37-56.

Bajo «canto gregoriano» se entiende jeneralmente un canto sin ritmo fijo. Compárese Haberl, Magister Choralis, Regensburg, 1900, pájina 1:

«El canto coral romano, o sea el canto gregoriano, es el

jénero musical que es propio del culto de la iglesia católica romana. Las melodías de éste. . . son unísonas i se cantan sin un ritmo escrupulosamente medido, pero conservan el ritmo retórico. Por consiguiente, en estas composiciones, los tonos se levantan i se bajan, se prolongan i se acortan i adquieren diferentes grados de fuerza como todo lenguaje hablado».

Ahora, las melodías gregorianas que Olmeda encuentra en Castilla, deben de ser de carácter diferente, porque, segun sus indicaciones (pájina 18), los sonidos no siempre conservan la duracion natural, sino que a veces se prolongan. Olmeda indica, por ejemplo, esta medida:

v — v — — v — v
Ma- ña- na se- rás ca- sa- da.

Las melodías, por lo tanto, no son gregorianas sino mensuradas, aunque no se canten precisamente a rigor de compas.

Sobre el carácter primitivo del canto gregoriano, hai diferentes opiniones. Yo me inclino a creer que, en un principio, fué compasado i obedecia, entónces, a las mismas reglas del «ritmo modal» que se observaban en las canciones de los trovadores. Véase Beck, pájina 143, nota 2.

Con el trascurso del tiempo, el canto gregoriano dejó de ser mensurado, i se cantaron los himnos de la iglesia como prosa con el ritmo natural del lenguaje.

Creo que el ritmo de las melodías que Olmeda llama gregorianas es una corrupcion popular del ritmo de la música comun. El pueblo conserva rigurosamente el ritmo en las canciones de carácter coreográfico que acompañan el baile, la marcha o tambien ciertos movimientos rítmicos de los trabajadores. Miéntras tanto, en canciones de otra índole, se manifiesta a menudo la tendencia de dar mayor importancia al ritmo gramatical que al ritmo musical. Esta tendencia proviene, en parte, del deseo de cantar la letra con una pronunciacion que sea fácilmente intelijible para el auditorio.

Compárese, ademas, lo que dice Saran, Der Rhythmus des französischen Verses, pájina 210: «Versos... deben derivarse en todo caso directa o indirectamente de canciones que acompañan el baile, la marcha o, en jeneral, algun movimiento... Al hacerse independiente, el canto no altera su forma tradicional, conservando, en alto grado, el carácter coreográfico... Sin embargo, la influencia del ritmo del lenguaje, que, en algunos detalles, ya debia de tener influencia en el período cuando el canto todavía acompañaba un movimiento, ya no se puede restrinjir en la época cuando existe una música vocal independiente. Poco a poco, quedan relajadas, en algunos jéneros, las antiguas formas rigurosas: la influencia coreográfica es reemplazada mas i mas por la influencia que proviene del ritmo de la prosa».

Por lo tanto, las melodías gregorianas de Olmeda para mí son melodías asimiladas al ritmo de la prosa. Con el canto gregoriano, no están en relacion histórica, pero sí han pasado por un desenvolvimiento parecido, habiendo perdido el ritmo riguroso que es propio de las canciones coreográficas i habiéndose acercado al ritmo del lenguaje hablado.

§ 35.—La dislocacion del acento final de los versos castellanos

La rítmica de la seguidilla presenta una particularidad que está en abierta contradiccion con la usual teoría de la métrica románica. Frecuentemente, al final de los versos, se contraponen los acentos gramatical i musical. Véase, por ejemplo, Olmeda VIII, 24:

— v v	— v v	— =	v v v v	— =
La rosa	va por a-	gua;
La dijo un li-	rio:
Deja el cán-	taro, ro-	sa, I
vente conmi	go.

La métrica romana admite la discrepancia de los acentos al final de los versos i en la cesura. Cuando el verso o el hemistiquio termina en troqueo o espondeo la índole del idioma produce, en la mayoría de los casos, la coincidencia de los acentos:

Res gestae regumque ducumque et tristia bella.

Pero cuando el verso o el hemistiquio termina en yambo o anapesto no es necesario que coincidan los acentos:

Huc age cum cithara carminibusque veni.

La métrica rítmica de la iglesia cristiana conserva la misma libertad. Se nota en algunos metros, la tendencia de restrinjirla, pero siempre la discrepancia de los acentos se usa con frecuencia.

En la métrica románica, la concordancia de los acentos al final de los versos tampoco es imprescindible. Stengel, Versificacion románica, Grundriss II, 1, páj. 10, dice: «El verso románico exije, ademas de un número invariable de sílabas, un acento fijo al final de los versos i hemistiquios i así obedece, por lo ménos en parte, al principio de la versificacion acentuada». La misma opinion repite el autor en la pájina 44. Es cierto que los versos románicos jeneralmente tienen un número invariable de sílabas i un acento fijo al final. Pero, en los versos cantados, se admiten escepciones. Una persona que conoce tanto los detalles de la versificacion francesa i provenzal como Stengel, no puede desconocer el hecho de que la lei que establece no es absoluta. Por este motivo, concede (pájs. 10, 44) que, en los versos franceses, provenzales i rumanos, una sílaba inacentuada reemplaza, a veces, a la acentuada en la cláusula final. Tambien Beck, en su obra arriba mencionada (páj. 161), declara: «Hai solamente una lei fundamental, la que exije que las sílabas finales acentuadas de la rima i de la cesura (cuando ésta se encuen

tra) deban coincidir, sin escepcion alguna, con la parte acentuada de una cláusula del ritmo musical»... Es de esperar que cuando siga profundizando la materia encontrará escepciones i ya deja constancia de algunas en la nota de la misma pájina. En cambio, Pierre Aubry, evidentemente, no cree en la supuesta lei fundamental, porque admite, sin hesitacion, la discrepancia de los acentos al final de los versos. Introduce, por ejemplo, en la transcripcion de una de las cantigas del rei Alfonso X, la siguiente acentuacion: *Rósa dás rosas ét fror das frorés* (Iter Hispanicum III, páj. 48).

Si los filólogos que se dedican con preferencia al estudio de las letras francesas todavía vacilan, esto se comprende; pero, para el hispanista, no puede quedar ninguna duda. La regla de que los acentos deben concordar necesariamente al final de los versos no existe i nunca ha existido en las canciones españolas. Sobre fenómenos de esta clase que se hallan en las poesías de Juan Ruiz, he hablado en los Anales (1902). Pruebas mas concluyentes dan aquellas poesías cuyas melodías se conservan. En el Cancionero Musical de los siglos XV i XVI publicado por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid 1890, abundan los ejemplos. Trascribo algunos de ellos:

Núm. 458 (*)

v | — v | — v | v — | v p
v | — v | — v | v — | — o | = o |
Meus | ollos | van per | lo ma- | re;
Mi- | rando | van Por- | tuga- | le.

Núm. 50 (**)

| — v | — v | v — | — o |
| — v | — v | v — | — o |

(*) v tiene el valor de una nota entera.
(**) v tiene el valor de una nota entera.

— v	— v	v —	— o
Minno a-	mor tan	garri-	do,
Firios	vuestro	mari-	do;
Venno a	ver co-	mo vos	vay.

Núm. 435 (*)

P v | — v | v v v | v — | — o |
P v | — v | v v v | v — | — o |
Ni | dexa | moza ni | casa- | da, |
| Be- | ata, | monja en- | cerra- | da. |

Núm. 234. (**)

P v	— v	v —	— o
P v	— v	v —	— o
A-	mor tie-	ne aques-	to
Con | su lin- | do jes- | to. |

Núm. 121 (***)

| — = | — — | — — — — | —
— | — = | — = |
— — | — — | — — | = = | — = = = |
| Par- | tistes | os, mis | amo- | res,
I | par- | tió |
| Mi pla- | cer to- | do i mu- | rió.

En las colecciones de poesías populares modernas, a cada paso, se encuentran ejemplos.

(*) v tiene el valor de $\frac{1}{2}$.
(**) v tiene el valor de una nota entera.
(***) v tiene el valor de 1/2.

R. 21.

v v | — o p |
| — v v | — v v | v p
v v | — o p |
| — v v | — v v | v p
v v | — o p |
| — v v | — v v | — o
v | — v v | — o p |
La ni- | ña |
Que vino | de Sevi- | lla
I tra- | jo |
| Un delan- | tal mui ma- | jo.
I aho- | ra |
| El delan- | tal se ha ro- | to:
La | niña llo- | ra. |

C. VII, 18. (*)

—v v | — v v | —o
v | — v v | —
v v | — o v | — v v | — o
v | — v v | — o p |
| Si quieres | que te di- | ga
Lo | que me pa- | sa:
Canta- | ba la | palomi- | ta En
el | mes de ma- | yo. |

| En la ra- | ma mas al- | ta
Que | tiene el ár- | bol,
Decí- | a: Pren- | da adora- | da,
Tú has | de ser mí- | a. |

(*) El metro tiene algunas analojías con la seguidilla, pero no es idéntico.

O. IX, 17.

v ⁒ ⁒ v	v v v	— o	= p
v ⁒ ⁒ v	v v v	— o	= p
v ⁒ ⁒ v	v v v	— o	= p
v ⁒ ⁒ v	v v v	—
v	v v v	—
v	v v v	— o	= p
v ⁒ ⁒ v	v v v	— o	= p
v ⁒ ⁒ v	v v v	—
v | v v v | —
v | v v v | —
v | v v v | — o | = p

Los pastores	no son hom-	bres,
Que son brutos	i anima-	les.
Hacen sopas	en calde-	ros
I oyen misa en	los corra-	les.
Di	me qué tie	nes,
Pa-	loma mí-	a.
Quisiera pa-	sar a ver-	te
I no me de-	ja la rí	a
Por- | que ha llovi- | do,
Pa- | loma mí | a.
Por- | que ha llovi- | do,
Ba- | ja creci- | da.

El estribillo de la seguidilla O. VIII, 24, que está compuesto en ritmos libres, consta de tres versos, de los cuales los dos primeros reproducen, casualmente, la estructura del decasílabo latino de la edad media (terminolojía francesa). Los tres versos tienen dislocacion del acento en la cláusula final:

— v v	— v v — v v	— =
— v v	— v v	— v v	— =
v v v v	— o v	— v v	— =

Sal, sale-	rin, sale-	rin, sala-	da;
Pinta de a	gua lleva	a mi da-	ma,
I en el delan-	tal las	avella	nas.

§ 36. Clasificacion de las seguidillas con arreglo a la dislocacion del acento

En las seguidillas, la dislocacion del acento final se admite tanto en los versos heptasílabos como en los pentasílabos. Las podemos distribuir, a ese respecto, en cuatro categorías.

A.—*Concordancia de los acentos en los heptasílabos discrepancia en los pentasílabos*

C. VII, 10.

v | v v v v | — — | v v v v | — o
A | los árboles | altos |
| Les lleva el vien- | to
I a | los enamo- | rados |
| El pensamien | to.

B.—*Discrepancia en los heptasílabos, concordancia en los pentasílabos*

O. VIII, 20.

— v v	— v v	— =	— v v	v — o
Tienes o-	jos azu-	les,
Mala pin-	tura,

| Donde no hai | ojos ne- gros |
| No hai hermo- | sura. |

C.—*Discrepancia en ambas partes*

C. I, 101.

| — v v | — vv | — = | v v v v | — o p |
Algun di- a por ver- | te |
Suspiros da- ba,
I ahora | por no ver- | te |
| Vuelvo la ca- | ra. |

D.—*Concordancia en ambas partes*

C. I, 45.

| — v v v v | — v v v v | — — = |
| Si la nieve res- | bala
¿Qué hará la | rosa? |
| Ya se va desho- | jando
La mas her- | mosa. |

Queda, todavía, un pequeño número de canciones irregulares que no pertenecen a ninguna de las cuatro categorías. Doi como ejemplo O. II, 4:

v̆ v̆ | v v̆ v̆ v — v v v̆ v̆ —
Cuatro | pares de mulas,
Cua- | tro aradores,
Cuatro | chicos que roban
Los | corazones.

Evidentemente, la licencia que permite reemplazar el pentasílabo grave por un hexasílabo agudo está en relacion con la dislocacion del acento final: los pentasílabos que tienen

dislocacion del acento pueden ser sustituidos por hexasílabos agudos i así se restablece la concordancia. Esto se conoce, por ejemplo, en O. V, 1:

| P p $\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ v $\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ | v — $\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ v v | — o
$\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ | — v v | v — $\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ v v | — (*)
¿Cómo vienes a | verme,
Galan, tan tar- |de?
Si me es- | toi desnu- | dando
Para acostar- | me.

| Si te estás desnu- | dando
Vuélvete a ves- | tir,
Que algu- | nos malos | ratos
Paso yo por | ti.

La discrepancia de los acentos que se presenta en los pentasílabos de la primera estrofa, se evita en la segunda.

Esta relacion que existe entre el metro i el ritmo musical de la seguidilla nos suministra un importante criterio tocante a la historia de estas formas. Los hexasílabos agudos abundan en las seguidillas antiguas. Ahora, el pentasílabo puede ser reemplazado por el hexasílabo, pero el heptasílabo no puede ser reemplazado por el octosílabo. Luego, antiguamente, los acentos podian discrepar al final de los pentasílabos, pero debian concordar al final de los heptasílabos. Así llegamos a la conclusion, inevitable a mi modo de ver, de que la categoría B i C, que admiten la discrepancia en los heptasílabos, son de oríjen posterior. I, con alguna probabilidad, podemos agregar la conjetura de que el tipo mas primitivo sea el que está designado con la letra A: *Algun dia por vérte Suspiros dabá.*

Hai otra circunstancia que nos lleva a la misma conclusion. En la antigua seguidilla, el heptasílabo podia ser reemplazado por el hexasílabo grave. Esto indica que el ritmo

(*) El compas varía entre 3 4 i 2 4.

principiaba por una ársis inacentuada, lo que sucede con frecuencia en las categorías A i D, i no sucede en las categorías B i C.

§ 37. Observaciones jenerales sobre el compas de la seguidilla

Las melodías de las seguidillas presentan diferentes combinaciones de tiempos. El compas puede ser de 2/4, 3/8, 6/8, 3/4 i 5/8. Segun las premisas dadas en el § 4, solamente aquellos ritmos pueden ser primitivos que concuerdan con la antigua rítmica modal, la que admitia dos o tres sílabas por cláusula i solamente en condiciones especiales cuatro. Las combinaciones rítmicas que se componen de cláusulas polisilábicas revelan la influencia del arte moderno. Los ejemplos que siguen servirán para ilustrar la diferencia.

I. *Tipo antiguo*

C. VII, 20.

— v v | — v v — o v | — v v | — = | = = |
| Mi carbo- | nero, ma- | dre,
Tie- | ne una ma- | ña: |
| Con el car- | bon i el cis- | co
Ha- | ce la ca- | ma.

O. V, 2.

| — v v v v | v v v | v v v | — o |
| Espa- | dilla, gra- | milla,
Pe- | llejo i ta- | jo, |
| Estas | cuatro co- | sillas
Me | dió mi ma- | jo. |

II. *Tipo moderno*

O. X, 16.

| p v v v v v | — v v v v v | —
| Dice que no me | quieres:
Que no me quie- | ras,
Si nunca me has que- | rido,
Galan, de ve- | ras.

O. X, 3.

| v v v v v | v v v v v | v — = |
| ¿Cómo quieres que | tenga
La cara | blanca, |
| Fuendo carbone- | rita
De Sala- | manca?

La rítmica sencilla se encuentra, preferentemente, en las seguidillas de las combinaciones 2/4, 3/8 i en algunas de la combinacion 6/8, la que se puede subdividir en 3/8 + 3/8. Miéntras tanto, las combinaciones 3/4 i 5/8 presentan trasformaciones de carácter secundario.

Entre las combinaciones de 6/8, se distingue el bolero, baile inventado a fines del siglo XVIII (Soriano Fuertes, Historia de la Música Española I, paj. 172). El bolero prevalece en Andalucía. Su compas pertenece al tipo moderno.

Si queremos conocer las formas sencillas en las cuales subsiste la rítmica de la edad media, tenemos que consultar las colecciones de Calleja i Olmeda. La primera contiene cancio nes procedentes de la provincia de Santander. La segunda reune melodías cantadas en los pueblos cercanos a Búrgos.

La seguidilla, en cuanto a su procedencia, es cancion coreográfica. En los cantos que acompañan el baile se deben buscar, por lo tanto, las formas primitivas. Ahora, en ambas colecciones, prevalecen dos clases de bailes, las cuales en la de Calleja se designan con los términos *a lo alto* i *a lo bajo*

i en la de Olmeda con *al agudo* i *a lo llano*. El compas del baile *a lo alto* es binario (2/4) i el del baile *a lo bajo* es ternario (3/8 i 6/8). En ámbas categorías, se encuentran seguidillas; pero se ve con claridad que el uso de esta estrofa está vinculado particularmente con el baile *a lo alto*. Calleja publica 19 canciones bailables *a lo alto*, de las cuales 8 son seguidillas. Entre las 23 canciones bailables *a lo bajo*, hai una sola. Olmeda tiene 43 canciones bailables *al agudo*, de las cuales 22 tienen forma de seguidilla. Tambien aquí, entre las canciones bailables *a lo llano*, aparece una sola seguidilla. Conviene, por este motivo, que principiemos el estudio de los detalles del ritmo de la seguidilla por las canciones compuestas en ritmo binario.

§ 38.—Las seguidillas de ritmo binario que pertenecen a la categoría A.

Con arreglo a la dislocacion del acento al final de los versos hemos distinguido, en el § 36, cuatro categorías. Si distribuimos entre estas las seguidillas de ritmo binario obtenemos el siguiente resultado.

A (concordancia de los acentos en los heptasílabos, discrepancia en los pentasílabos): C. II, 12. VII, 4. 5. 10. 12. 13. 15. 17; O. II, 8. 16. VII, 11 (estribillo), 13. VIII, 2. 3. 4. 7. 9. 15. 18. 21. 22. 25. 28. 31. 32. 34. 38. 40.

B (discrepancia en los heptasílabos, concordancia en los pentasílabos): O. VIII, 19. 20. 28 (estribillo). X, 17.

C (discrepancia en ámbas partes): C. I, 41. 101. VII, 20; O. VIII, 4 (estribillo). 24. 35. 41.

D (concordancia en ámbas partes): O. V, 5. VII, 4. VIII, 10.

En el § 36, hemos llegado a la conclusion de que el tipo primitivo se conserva en la categoría A. La estadística apoya esta hipótesis; pues pertenecen a esta clase mas de los dos tercios de las melodías compuestas en ritmo binario. Las clases B i D faltan por completo en la coleccion de Calleja.

Entre los cantos de la categoría A, se distingue por la sencillez del ritmo el canto de cuna O. II, 16: (*).

v v | — v v | — v v | — v v | — = | = = |

A la | ruru, a la | ruru,
Duér- | mete, ni- | ño, |
| Que a las | dos de la | tarde
Ya es- | tás dormi- | do.

La melodía tiene cadencia puramente anapéstica: v v — v v — v v — v v —. Creo que aquí encontramos el ritmo fundamental de la seguidilla: las combinaciones rítmicas de otras canciones se pueden derivar fácilmente de este tipo orijinal.

La primera variacion proviene de la licencia de introducir cláusulas de cuatro sílabas trasformando, por ejemplo, vv | — vv | — vv | — vv — en v | vvvv | — vv | — vv | —. Sobre este fenómeno, ya hemos hablado en el § 33, donde hemos visto que v | — vv | — vv | — vv | — se puede convertir en | vvvv | — vv | — vv | —. Ejemplos castellanos son los siguientes:

Cancionero Musical, nr. 420 (**).

vvvv	— vv	— vv	— —
— vv	— ov	v — o	— =	= =
vvvv	— vv	— vv	— —
vvvv	— vv	— vv	— —
vvvv	— vv	— vv	— —
— vv	— ov	v — o	— =	= =

| Sola me de- | xastes en | aquel | yermo, |
| Villano, | malo | galle- | go. |

(*) Divido cada cláusula rítmica en dos. El valor de v es 1/16.
(**) v tiene el valor de 1/2.

Ni pude ven-	ceros con	cuanto llo-	raba,
Ni pudo vol-	veros las	voces que os	daba;
Si amor os fal-	taba, ven-	ciera mi	ruego;
Villano,	malo	galle-	go.

Estribillo de la Endecha de los Comendadores (Soriano Fuertes I, páj. 102; véase Revue de Dialectologie I 455):

v | —vv | — — |
| vvvv —P |
—vv | — —
| vvvv | -P

Los | comenda- | dores |
Por mi mal los	vi;
Yo vi a vos-	otros,
Vosotros a	mí.

O. II, 11 (páj. 43):

| vvvv | —vv | —vv | —o
v | —vv | —vv | —vv | -- = |
| vvvv | —vv | —vv | —v
v | —vv | —vv | —vv | —v

| Calla, niño, | calla, que | tengo que ha- | cer,
La- | var los pa- | ñales, po- | nerme a co- | cer. |
| ¡Qué majo que | eres, qué | mal que lo en- | tiendes!
Que es- | tá el padre en | casa i el | niño no | duerme.

La seguidilla puede formar piés de cuatro sílabas en los versos heptasílabos i pentasílabos i, tambien, en ámbas partes a la vez.

I.—*El heptasílabo tiene un pié de cuatro sílabas.*

O. VIII, 15.

v | vvvv | —vv | —vv | — o
Si | quieres que te | quiera
Da- | me doblo- | nes,
Que es | moneda que a- | legra
Los | corazo- | nes.

O. VIII, 21.

v | vvvv | —vv | —vv | —p
v | — vv | —vv | —vv | —

Ma- | ñana voi a | Búrgos,
Ven | tú, si quie- | res,
Ve- | rás i ve- | remos
Los | chapite- | les.

El segundo heptasílabo está reemplazado por un hexasílabo, lo que, probablemente, es un arcaismo (§ 11). Se conserva, en esta parte, el ritmo primitivo.

C. VII, 4.

v | vvvv | v — v | —vv | —o
Tie- | ne la taber- | nera
Sor- | tijas de o- | ro,
I el | agua de la | fuente
Lo | paga to- | do.

Es idéntico el ritmo de C. VII, 12, C. VII, 13, O. VIII, 7, O. VIII, 22 i O. VIII, 34.

O. VIII, 3.

v | v v v v v | v — v | v v — | — p
Cor- | tejo que cor- | tejas

A | dos mada- | mas,
Cor- | téjame a mí | sola
Que | soi contra- | ria.

Es idéntico el ritmo de O. VII, 11 (estribillo).

II. *El pentasílabo tiene un pié de cuatro sílabas.*

C. VII, 5.

| v v v v | —
v v | — v v — — | v v v v —
| Porque no ten- | go
La ca- | misa co- | sida |
| Con hilo ne- | gro.

III. *Ambos versos tienen piés de cuatro sílabas.*

C. VII, 10.

v | v v v v v | — — | v v v v | — —
A | los árboles | altos |
| Les lleva el vien- | to
I a | los enamo- | rados |
| El pensamien- | to.

Es idéntico el ritmo de O. VII, 13, O. VIII, 25 i O. VIII, 31.

IV. *Los piés cuatrisílabos i disílabos cambian de lugar.*

O. II, 8.

v v — v v | v v v v | — — — = | P
A la | roro, a la | roro,
Duérme- | te, ni- | ño. |
A la | roro, a la | roro,
Ya estoi | dormi- | do. |

C. II. 12.

v | v v v v | v v v v | — — | - o
An- | den ya los mo- | citos
Con a- | legrí- | a
Los | que llevan la | Vírjen
En es- | te dí- | a.

Es idéntico el ritmo de C. VII, 17, O. VIII, 2, O. VIII, 9, VIII, 18.

O. VIII, 40.

v | v v v v | v v v v | — o v | -- p
La | Vírjen del Sal | terio
Busca | cria | da.
Yo | me iria con | ella
De bue- | na ga- | na.

V. *El ársis inicial se convierte en una cláusula completa.*

O. VIII, 4.

| — o v | — vv | — v p | vvvv | — = |
| No me | tires chi - | nitas, |
| Tírame nue - | ces:
| Tíra - | me las a | pares, |
| Cuatro en dos ve - | ces. |

O. VIII, 32.

| — o v | — vv | vvvv | — o v | — = |
| — o v | — vv | vvvv | — v v | — = |
| La ca - | misa del | majo
No tie - | ne pu - | ños, |
| Del pe - | llejo del | gátilo
Le ha - | remos u - | nos. |

O. VIII, 28.

| — vv — o v — vv | — vv — =
| Eres her - | mosa, niña,
De | boca i la - bios,
Pareces | a la Virjen
De | los Mila - gros. |

VI. *Una sola cancion presenta un ritmo enteramente distinto.*

O. VIII, 38.

| — — — vv — — | — — — — — =
Juan se llama mi a - mante,
Yo Ca - | tali - na. |
| Tú te | vas calle a - | bajo, |
| Yo ca lle arri - | ba. |

§ 39. — Las seguidillas de ritmo binario que pertenecen a la categoría B.

La categoría B no se halla en la coleccion de Calleja i está representada en la de Olmeda solamente por cuatro canciones:

O. VIII, 28 (estribillo).

— vv | — o v
— vv | - - vv — = — vv | — o v
| ¡Cómo ha llo | vido! |
| Hasta los | chapite - | les |
Han flore - cido.

O. VIII, 20.

— vv — vv — = — vv v o
Tienes o - jos azu - les,

Mala pin -	tura:
Donde no hai	ojos ne -	gros
No hai hermo -	sura.

O. VIII, 19.

| — vv | — vv | vvvv | v — o | = P
| Penosi - | ta del al - | ma
Busca un pe - | noso, |
| Porque vie - | ne el invier - | no
Mui rigu - | roso. |

O. X, 17.

| — vv | — | = = |
| vvvv | — — — = — vv | — — | = =
| — vv | — — | = = |

Alza, pe -	lele,
Arriba, mo -	nona -	na,
Sol de los	soles,
Blanca pa -	loma.

El ritmo de estas seguidilas es dactílico. Ya he manifestado que considero este tipo como trasformacion secundaria de la categoría A. Pero no puedo pasar en silencio una estraña coincidencia. Menéndez, Gesta de Mio Cid, páj. 99, llama la atencion hácia la semejanza del metro de la seguidilla con una variante del decasílabo frances (terminolojía francesa): «De 7+5: *E todos sus parientes con ellos son* 3559; 1014; adoptado solamente en dos poemas franceses, Girart de Roussillon i Aiol: «*il n'ot valet en France mieus dotriné*» (Nyrop, Storia dell' épop. 374), i usado, aunque poco, en la poesía popular catalana: «*al hortet del meu pare un' herba hi ha*» i en la castellana: «*Para Roma caminan dos peregrinos, Hijos de dos hermanos carnales primos*», «*Quítate de esa esquina, majo, que llueve*», mas usual en la lírica, en las se-

guidillas.» Ahora, la analojía es mas sorprendente si tomamos en cuenta el ritmo musical. Se conserva la melodía que corresponde a un verso de una Chanson de Geste escrita en decasílabos del tipo 6+4 (terminolojía francesa). Véase Suchier, Historia de la literatura francesa, páj. 22. El verso es este: *Avdigier, dist Raimberge, bouse vous di.* Las notas musicales dan este ritmo: — vv — vv — vvv —

La interpretacion es dudosa en los detalles; compárese Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I, 2; páj. 283. Pero la distribucion de los acentos revela una curiosa semejanza con la seguidilla de la categoría B, la que se manifiesta particularmente en la dislocacion del acento en la cesura. Hai que esperar hasta que futuras investigaciones hayan aclarado la historia del decasílabo frances. Por el momento, es imposible determinar si hai algun vínculo de parentesco o si se trata de una coincidencia casual.

§ 40. Las seguidillas de ritmo binario que pertenecen a las categorías C i D.

Pertenecen a la categoría C, las siguientes seguidillas de combinacion binaria:

1). *Ritmo dactílico puro:*

C. I, 41.

| — vv — vv | — o v | — vv | — =
| Vírjen de | la barque - | ra,
Tres | cosas pi - | do: |
| Salvacion | i dine | ro
I un | buen mari - | do. |

C. VII, 20.

| — vv | — vv | — o v | — vv | — = = =
| Mi carbo - | nero, ma - | dre,

Tie - | ne una ma - | ña; |
| Con el car - | bon i el cis - | co
Ha - | ce la ca - | ma. |

Es parecido el ritmo de VIII, 18 (compárese § 25).

O. VIII, 35.

| — vv | — vv | — p v | — vv | — P |
| Al agu - | do, al agu - | do
I a | lo lije - | ro, |
| Al uso | de mi tie - | rra
To - | co el pande - | ro. |

2). *Ritmo dactílico alterado por un pié cuatrisilábico:*

C. I, 101.

— vv — vv	— = vvvv	— o p
Algun dí -	a por ver -	te
Suspiros da -	ba
I ahora	por no ver -	te
Vuelvo la ca -	ra.

Es idéntico el ritmo de O. VIII, 24 i O. VIII 41.

Pertenecen a la categoría D las siguientes seguidillas de combinacion binaria:

O. VII, 4.

$\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ | — vv | — — | — vv | — -
Anda, | dile a tu | madre |
Que te empa - | pele |
Que a los | empape - | lados |
Nadie les | quiere. |

O. VIII, 10.

v | vvvv — vv | — — | — v
¿Có - | mo quieres que | tenga
O es - | té con - | tigo,
Si es - tás hecha un em - | plasto
Ma - | dura - | tivo. |

O. V, 5.

| — vv | — — | — vv | — — — — = v
v | — vv | — vv | — — | — — |
| Esto si | que va | güeno
Que | no va | malo, |
Que | traiga la | bota
Pa e - | char un | trago. |

§ 41. El compas v. $\frac{v}{2}$ v

La teoría franconiana introducía — o v — en lugar del dáctilo. Resulta v. $\frac{v}{2}$ v cuando aceleramos el ritmo. El parentesco de la combinacion v. $\frac{v}{2}$ v con — v v se nota con evidencia en las seguidillas. Las canciones del compas v. $\frac{v}{2}$ v tienen estrechas relaciones con las de ritmo binario.

Pertenece a la categoría A la cancion O. III, 8:

$\frac{v}{2}$ v | v. $\frac{v}{2}$ v | v. $\frac{v}{2}$ v | v. $\frac{v}{2}$ v | v.

$\frac{v}{2}$ v | v. $\frac{v}{2}$ v | — v $\frac{v}{2}$ v. vv | =

¿Cómo | quieres que | tenga
Gra - | cia en el can - | tar
Sali - | da de Cua - | resma |
| I harta de ayu - nar? |

La primera parte presenta un ritmo sencillo que concuerda, en cuanto a la distribucion de los acentos, con el ritmo anapéstico de O. II, 16. En la segunda parte, el compas pasa a la combinacion binaria.

Las canciones O. XI, 8 i XI. 26 pertenecen a la categoría C. Tambien aquí se revela la intimidad de v. $\frac{v}{2}$ v con el dáctilo, porque las demas canciones de ritmo ternario no aparecen en esta clase. Ambas melodías están escritas en la combinacion de $\frac{6}{8}$, pero cada cláusula se puede dividir en dos de $\frac{3}{8}$.

O. XI, 8.

| v. $\frac{v}{2}$ v | v. $\frac{v}{2}$ v | — v | v. $\frac{v}{2}$ v — o | P p |

| Venid ni - | ños queri - | dos,
En | hora bue - | na |
| A cantar | villanci - | cos
De | noche bue - | na.

El ritmo de O. XI, 26 es idéntico.

La semejanza de estos ritmos con los binarios se conocerá por el siguiente cuadro comparativo:

C. I, 41 — vv — vv — o v — vv — o v |

O. XI, 8 | v. $\frac{v}{2}$ v | v. $\frac{v}{2}$ v | — v | v. $\frac{v}{2}$ v | — v |

El único ejemplo seguro de la melodía de una seguidilla antigua pertenece a esta clase:

Cancionero Musical 132 (*)

v. | v. $\frac{v}{2}$ v v. $\frac{v}{2}$ v v. $\frac{v}{2}$ v | v $\frac{p}{2}$

v. | v. $\frac{v}{2}$ v v. $\frac{v}{2}$ v | v. $\frac{v}{2}$ v v o o | o o

De | ser mal ca - | sada
No | lo niego | yo,
Ca - | tivo se | vea
Quien | me cati - | vó.

§ 42.—El compas v v v.

Tambien el ritmo ternario de las seguidillas se compone jeneralmente de piés trisílabos. Varia, por lo tanto, solamente la medida del tiempo, pero no varia la distribucion de los acentos. Esto se puede ver en el siguiente cuadro:

O. II, 16 v v | — v v — v v — v v — =

O. III, 8 $\frac{v}{2}$ v v. $\frac{v}{2}$ v | v. $\frac{v}{2}$ v | v. $\frac{v}{2}$ v v.

O. V, 2 | — v | v v v v v v | v v v | — o

Hemos visto (§ 33) que — v v puede ser sustituido por — o v — i por v v v. Evidentemente, para la historia de los ritmos, la distribucion de los acentos es mas importante que la medida del tiempo. Este hecho lo reconoce Riemann, Handbuch de Musikgeschichte I, 2, páj. 287: «Insisto, otra vez, en la circunstancia de que el número de las sílabas que corresponden a cada pié, significa un característico mucho

(*) v equivale a $\frac{1}{2}$.

mas esencial que la diferencia entre las combinaciones binaria o ternaria.» Por este motivo es evidente que el ritmo de la seguidilla emana de una fuente comun i que es de importancia accesoria el uso del compas binario i ternario.

Las seguidillas caracterizadas por el pié v v v pertenecen solamente a dos categorías. Hai concordancia de los acentos en los heptasílabos i discrepancia en los pentasílabos (categoría A) o concordancia en ámbas partes (categoría D). Principio por el análisis de las canciones de la categoría A.

Las ediciones emplean las combinacion $^3/_8$, $^6/_8$, i $^3/_4$. Transcribo el compas $^3/_8$ sin observacion; pero cuando convierto $^6/_8$ en $^3/_8 + ^3/_8$ o $^3/_4$ en $^3/_8$ acelerando el ritmo, agrego una nota al pié de la pájina.

La cancion O. VII, 14 tiene una melodía que pasa de la combinacion $^3/_4$ a $^3/_4$, conservando siempre los acentos del ritmo anapéstico. Las cláusulas de $^3/_4$ se pueden subdividir en $^3/_8 + ^3/_8$:

vv — vv | vvv | vvv | — = | o p
Si me | quieres, te | quiero;
Si | me amas te a - | mo; |
Si me ol - | vidas, te ol - | vido;
I a | todo ha - | go. |

Jeneralmente, las seguidillas de esta clase convierten el ársis de los heptasílabos en una cláusula completa:

C. I, 1. *)

| — v | vvv | vvv | vvv | — o |
| Si se | va que se | vaya,
Que | ya volve - | rá, |
| Que de - | ja los pi - | chones
A | medio cri - | ar. |

(*) v tiene el valor de $^1/_4$.

Es idéntico el ritmo de C. I, 64 (*), O. I, 22 (**), O. V, 2, O. IX, 14.

Entre las seguidillas de la categoría D, tiene una forma mui sencilla la cancion Inzenga 2:

$\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ | vvv | v— | vvv | v— | =

Tot el | mon pose o - | rella |
| Y atent me es - | colte, |
Que de | la estudian - | tina |
| Es lo que | conte. |

Es parecido el ritmo de las seguidillas C. I, 52, O. II, 18, Inzenga 16.

Jeneralmente, el ársis de los heptasílabos se convierte en una cláusula completa:

O. X, 28.

— v | vvv — v | vvv | v — = o |
¿Cómo	quieres que	tenga
La cara	blanca,
Si soi	carbone -	rita
De Sala - manca?

Es idéntico o parecido el ritmo de C. I, 18, C. I, 40, O. X, 18, O. X. 24.

A veces, las cláusulas rítmicas cambian de posicion:

(*) El editor emplea la combinacion $\frac{2}{2}$; he subdividido las cláusulas.

(**) El editor emplea la combinacion $\frac{6}{8}$; he subdividido las cláusulas.

O. VII, 7 (*).

| vvv | v — | vvv | v — | v — | ooo |
| Tienes u - | na cen - | tura,
Ma - | la fe - | gura; |
| Donde no hai | ojos | negros
No hai | hermo - | sura. |

La misma particularidad se encuentra en C. I, 88 i O. VII, 12.

Si el metro del estribillo de la cancion que se halla en el Cancionero Musical 378 tiene relacion con la seguidilla, su ritmo se debe citar en este párrafo. Pertenece en este caso, a la categoría A i presenta una forma mui sencilla: (*)

v | vvv | vvv | vvv | —
v | vvv | —
¡Ai | triste que | vengo
Ven - | cido da - | mor
Ma - | guera pas - | tor.

El autor de la poesía i de la melodía es Juan del Encina

§ 43. -Las seguidillas de ritmo ternario con cláusulas polisilábicas

Por union de dos combinaciones de $^3/_8$, resulta la combinacion $\frac{6}{8}$. Como se puede subdividir en $^3/_8 + ^3/_8$, las canciones de esta clase han entrado en el párrafo que precede. Con una lijera alteracion del acento, la combinacion $^3/_8 + ^3/_8$ se puede cambiar en $\frac{4}{8} + \frac{2}{8}$; entónces tenemos $^3/_4$ en lugar de $\frac{6}{8}$ i la subdivision ya no es posible:

(*) El editor emplea la combinacion $\frac{6}{8}$; he subdividido las cláusulas.
(**) v equivale a $\frac{1}{2}$.

$^{6}_{8}$ | — v, vvv | — v, vvv | — v, P p |
$^{3}_{4}$ | — vv, vv | — vv, vv | — —, = |

C. I, 45.

| Si la nieve res - | bala
¿Qué hará la | rosa? |
| Ya se va desho - | jando
La mas her - | mosa. |

Presenta otra configuracion la cancion C. I, 2:

| vv — vv | vv — vv | — — = |
| Esta noche ha llo - | vido,
Mañana hai | barro, |
| I el pobre carre - | tero
Se habrá mo - | jado. |

Son parecidas las canciones C. I, 4 i C. I, 71. Se halla la cláusula — — v v en O. VII, 45 i la cláusula — v v — en Rodríguez 35 i 36.

Resultan ritmos mas complicados por subdivision de la breve:

O. V. 1 ($^{3}_{4}$ i $^{2}_{4}$).

| P p $\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ v $\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ | v— $\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ vv | — o

$\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ | —vv | v — $\frac{v}{2}$ $\frac{v}{2}$ vv | —

| ¿Cómo vienes a | verme,
Galan, tan tar - | de?
Si me es - | toi desnu - | dando
Para acostar - | me.

Compárese C. I, 17, C. I, 94, C. VI, 11, O. X, 14, O. X, 15, O. X, 16, O. I, 18, O. II, 4, O. VII, 1, Rodríguez 31, 33, 34.

Por último, se hallan trasformaciones arbitrarias del ritmo. En algunas canciones se nota la tendencia de dar al ritmo carácter trocaico:

O. I, 16.

| vvv — v | — v — v | — o — o | — = =
| I al pasar el a - | rroyo
De San - | ta Cla - | ra, |
| Se me cayó el a - | nillo
Dentro | del a - | gua. |

Compárese C. III, 7, O. VII, 29, O, VII, 11.

Otras trasformaciones arbitrarias se hallan en C. I, 38, C. I, 58, C. I, 59, O. III, 5, Rodríguez 32, 37, 38.

Prevalecen, entre las seguidillas de este párrafo, las categorías A i D, pero hai algunas de la categoría C i algunas que dejan sin acento rítmico la parte final de los versos.

§ 44.—Las seguidillas del compas $^5/_8$.

Olmeda publica algunas seguidillas del compas $^5/_8$. Estas canciones son bailables i acompañan las Ruedas, sobre las cuales dice el editor: «Estas las bailan siempre sueltas i consisten en formar un círculo entre todas las parejas compuestas de hombres i mujeres i a ese círculo van todos dando la vuelta i a la vez bailando i marchando. El ritmo de estos bailes está todavía desapercibido de los folk-lóricos, no obstante usarse con mucha frecuencia en Burgos i en toda Castila, i mas especialmente en la provincia de Soria. Emplean para ellas varias clases de compases $^2/_4$ i $^3/_8$, pero los mas caracterizados i antiguos son $^5/_8$ segun se ven en los números 1 al 7 i el 10. El compas $^5/_8$ es irregular, de proporcion quíntuple i, por lo tanto, sin simetría igual en la division de tiempos fuertes i débiles». Se encuentran en la coleccion tres ejemplos.

O. X, 2.

v | — vvv | — o — | — vvv | — o
A - | rriba, arri - | bita, |
| Contra Cido - | nes
Hai | una boto - | nera, |
| Que hace boto - | nes.

O. X, 3.

| vvvvv | vvvvv | v — = |
¿Cómo quieres que | tenga
La cara | blanca. |
| Fuendo carbone - | rita
De Sala - | manca? |

O. X, 1.

| vvvvv | — vvv | — o — | — o P
| Tiene empeño la | hija
De mi | veci - | na |
| Que la ponga al co - | rriente
De la | coci - | na. |

En cuanto a la procedencia de esta variante, conviene comparar los siguientes ritmos:

O. X, 24 | — v | vvv | — v | vvv | v — = p
O. X, 3 | vvvvvv | vvvvv | v — = |

Nótese que no sólo el ritmo sino tambien la letra de las dos canciones es parecida. La de X, 3 se halla arriba. Agrego el testo de X, 24:

¿Cómo quieres que tenga
Gusto i contento,

Las andas a la puerta
I mi amor endrento?

§ 45. La procedencia de la seguidilla.

Hemos visto que la combinacion A con concordancia de los acentos en los heptasílabos i discrepancia en los pentasílabos puede reclamar el primer lugar en el órden cronolójico. Con esta figura rítmica concuerda la formacion métri-ca de la seguidilla, que admite dislocacion del acento en los versos pentasílabos.

El ritmo de la seguidilla, en su forma mas sencilla, es trisilábico, correspondiendo, por regla jeneral, tres sílabas a cada cláusula rítmica. La distribucion del tiempo entre estas tres sílabas es una cuestion de importancia secundaria; pero parece que el dáctilo es el pié orijinal.

Llegamos, de esta manera, a la conclusion de que la can cion O. II, 16 conserva el ritmo primitivo:

vv | — vv — vv | — vv | —
A la | ruru, a la | ruru, duér - | mete, ni - | ño.

En la seguidilla popular, la discrepancia de los acentos al final de los pentasílabos se puede evitar por la introduccion de un hexasílabo agudo i, en la seguidilla antigua, en lugar del heptasílabo se puede emplear un hexasílabo grave. Com párese una seguidilla antigua que citan Correas i Cervantes (La Entretenida i El Celoso Estremeño):

Madre, la mi madre,
Guardas me poneis:
Que si yo no me guardo
Mal me guardareis.

Probablemente, la forma

vv | — vv | — vv | — vv | —

se deriva de

v | — vv | — vv | — vv | —

habiéndose duplicado la sílaba inicial para completar el primer anapesto.

Debe de ser, por lo tanto; la forma fundamental la que se conserva en O. VIII, 21:

v | — vv | — vv | — vv | —
Ve - | rás i ve - | remos los | chapite - | les. *)

Esta combinacion métrica es mui comun en la versificacion de la edad media: se encuentra en poesías latinas i francesas. Al decasílabo latino (terminolojía francesa) se le puede agregar una sílaba inicial. Véase la siguiente poesía que está publicada en Du Meril, Poésies populaires latines du moyen age, Paris 1847, páj. 237 i Carmina Burana ed. Schmeller, páj. 229:

| — vv | — vv | — vv | —
| — vv | — vv | — vv | —
| — vv | — vv | — vv | —
| — vv | — vv | — vv
| — vv | — v
v | — vv | — v
v | — vv | — vv | — vv
| — vv | — vv | — vv | —
| — vv | —
| — vv | —
| — vv | —
| — vv | — vv | — vv | —

(*) Es esta misma la distribucion de los acentos en la melodía mas antigua que se conserva: Cancionero Musical 132 (§ 11). Pero ahí el ritmo es ternario (v. $\frac{v}{2}$ v).

Sic mea fata canendo solor,
Ut nece proxima facit olor.
Roseus effugit ore color,
Blandus inest meo corde dolor.
Cura crescente,
Labore vigente,
Vigore labente, miser morior.
Tam male pectora multat amor!
Hei, morior,
Hei, morior,
Hei, morior,
Dum quod amem cogor et non amor!

Tambien la rítmica francesa conoce esta forma: véase Beck, páj. 139:

v | — vv | — vv | — vv | —
Je sui joliete, sadete, pleisans.

Me parece que no nos equivocaremos si establecemos la dentidad de los versos latino, frances i castellano:

v | — vv | — vv | — vv | —
Vi | gore la - | bente mi - | ser mori - | or.
Je | sui joli - | ete, sa - | dete, plei - | sans.
Ve - | rás i ve - | remos los | chapite | les.

SUMARIO

§ 1. Lista de autores que hablan sobre el metro de la seguidilla.
§ 2. Noticia sumaria sobre el metro de la seguidilla.
§ 3. La procedencia del nombre.
§ 4. La seguidilla jitana.
§ 5. La intervencion de la sinalefa.
§ 6. Versos agudos.
§ 7. Sustitucion de los pentasílabos por hexasílabos agudos.
§ 8. Sustitucion de los heptasílabos por hexasílabos graves.
§ 9. Observaciones sobre las seguidillas que combinan hexasílabos con pentasílabos.
§ 10. Versos estraños.
§ 11. La desaparicion del hexasílabo.
§ 12. La seguidilla no se encuentra en la literatura arcaica
§ 13. Los primeros vestijios de la seguidilla.
§ 14. Las seguidillas del Cancionero Musical.
§ 15. Los testimonios de Mateo Aleman i Correas.
§ 16. Las seguidillas publicadas en la «Revue Hispanique»
§ 17. El testimonio de Cervantes.
§ 18. Otras seguidillas antiguas.
§ 19. La seguidillas de Lope de Vega.
§ 20. Poetas contemporáneos de Lope de Vega.
§ 21. Las seguidillas del siglo XVIII.
§ 22. Las seguidillas del siglo XIX
§ 23. La coleccion de Rodríguez Marin.
§ 24. La coleccion de Olmeda.
§ 25. La coleccion de Calleja.

§ 26. La distribucion jeográfica de la seguidilla.
§ 27. La Cueca chilena.
§ 28. La seguidilla de los judíos de Turquía.
§ 29. Los Chistes de Inzenga.
§ 30. La ejecucion musical de la seguidilla.
§ 31. El sistema de transcripcion musical que empleo en el presente trabajo.
§ 32. Colecciones de melodías que se citan.
§ 33. Noticias sobre la procedencia de los ritmos de la poesía popular.
§ 34. La teoría de Olmeda sobre el ritmo primitivo de la poesía popular castellana.
§ 35. La dislocacion del acento final de los versos castellanos.
§ 36. Clasificacion de las seguidillas con arreglo a la dislocacion del acento.
§ 37. Observaciones jenerales sobre el compas de la seguidilla.
§ 38. Las seguidillas de ritmo binario que pertenecen a la categoría A.
§ 39. Las seguidillas de ritmo binario que pertenecen a la categoría B.
§ 40. Las seguidillas de ritmo binario que pertenecen a las categorías C i D.
§ 41. El compas v. $\frac{v}{2}$ v.
§ 42. El compas v v v.
§ 43. Las seguidillas de ritmo ternario con cláusulas polisilábicas.
§ 44. Las seguidillas del compas $^5/_8$.
§ 45. La procedencia de la seguidilla.

494659

Hanssen, Friedrich
La seguidilla.

LaS.Gr
H2515se

NAME OF BORROWER

DATE

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED